TÍTULO ORIGINAL
LE DIABLE C'EST L'ENNUI
© 1991, ACTES SUD

DIRECÇÃO GRÁFICA DA COLECÇÃO
JOÃO MACHADO

1ª Edição: Janeiro de 1993
Depósito Legal nº 60 629/92
ISBN 972-41-1196-2

Reservados todos os direitos

EDIÇÕES ASA

SEDE
R. Mártires da Liberdade, 77
Apartado 4253 - 4004 PORTO CODEX
PORTUGAL

ÍNDICE GERAL

Nota prévia 7
Primeiro dia 9
Segundo dia 67

O DIABO E O ABORRECIMENTO

CONVERSAS SOBRE TEATRO

Tradução
CARLOS PORTO

EDIÇÕES ASA

NOTA PRÉVIA

Nos dias 9 e 10 de Março de 1991, no Atelier de Chaudron, Cartoucherie de Vincennes, Peter Brook encontrou-se com professores e artistas responsáveis pelas classes "Teatro e Expressão Dramática" das secções A3 de diversos liceus franceses.

Organizado pela Direcção do Teatro e dos Espectáculos do Ministério da Cultura, este encontro tinha por objectivo uma reflexão à volta do livro *O Espaço Vazio* (Éditions du Seuil), inscrito no programa do bacharelato.

Como adaptar à escrita esta lição de teatro de Peter Brook, mantendo a ausência de dogmatismo e o júbilo de um pensamento em movimento que a marcam? Com simplicidade, tentámos conservar o seu carácter vivo — o fluxo vital — respeitando a ordem e o ritmo do referido encontro, pontuado por exercícios breves, perguntas dos participantes e alguns intervalos. Com a esperança de que esta escrita-percurso no espaço do teatro preserve a espontaneidade do diálogo.

Os nossos agradecimentos a Peter Brook, Micheline Rozan e Joëlle Goutal (do Ministério da Cultura) que permitiram a realização desta obra.

PRIMEIRO DIA

PETER BROOK

Descobri por experiência como é importante uma relação, como aquela que vivemos neste momento, entre uma pessoa que fala e um grupo que escuta. Um dia, numa universidade inglesa, ao proferir as conferências que constituíam a base do meu livro *O Espaço Vazio*, vi-me instalado numa plataforma tendo à minha frente um enorme buraco e, algures lá ao fundo, pessoas mergulhadas no negrume. Ao começar a falar senti que tudo aquilo que estava a dizer, as palavras que se formavam na minha boca eram em absoluto desprovidas de interesse. E como, quando falamos, há sempre em qualquer parte um ouvido à escuta, sentia-me cada vez mais deprimido! Não conseguia descobrir a linguagem, as imagens, o modo justo de transmitir alguma coisa. Via pessoas como se estivesse na escola, na universidade, contextos de uma tão grande rigidez nos quais uma pessoa, um herói só porque está mais alto, domina pessoas passivas, infelizes, que se aborrecem sem dar por isso e no entanto ouvem. Tive, felizmente, a coragem de pedir que parássemos, que procurássemos uma outra sala. Procurou-se por toda a universidade para finalmente se encontrar uma salinha, demasiado estreita, sem conforto, mas onde estaríamos numa relação muito intensa. Quando retomei a palavra nesse lugar, senti que eu mesmo me transformara. Não fora de mim que essa transformação nascera mas do facto de se ter criado uma outra relação com as pessoas presentes. A partir desse momento, tornou-se possível não apenas falar melhor mas dialogar. As perguntas como as respostas passaram a surgir com muito maior naturalidade.

Assim recebi uma das minhas mais fortes lições sobre o espaço, que relaciono com as experiências que realizámos mais tarde no Centro Internacional de Criação Teatral, constituído em Paris em 1970. Começámos a fazer experiências fora dos teatros. Durante os três primeiros anos, representámos em toda a parte, centenas de vezes, excepto em edifícios construídos para o teatro: em cafés, associações, nas ruas, no Irão em ruínas, na América nas praças, nos bares... Aprendemos muito mas, para os actores, a experiência mais reveladora na altura consistiu em verificarem a grande diferença que é representar quando vemos as

cabeças dos espectadores. Vários deles tinham trabalhado muito em grandes salas tradicionais e para eles, por exemplo, estar em África numa relação directa com o público, tendo por única fonte de luz o sol partilhado por toda a gente, representava um choque profundo. Lembro-me de Bruce Myers a dizer-me: "Passei dez anos da minha vida a fazer teatro profissional sem nunca ver as cabeças das pessoas para quem trabalhava. De súbito, ei-las ali. Se mo tivessem dito há um ano, teria ficado em pânico com a impressão de estar nu, a impressão de que me tirariam a mais importante das minhas defesas que consiste em concentrar-me sobre o meu trabalho, sobre o meu parceiro. Teria dito: que horror, vê-los ali, a eles, a essa gente, ao público." De repente compreendia que, pelo contrário, o facto de ver os espectadores transformava, para ele e para os outros, o próprio sentido da representação. Mais tarde talvez possamos voltar a este problema. É melhor começarmos pelo princípio!

TRADUZIR UM TÍTULO

Devo começar por dizer-vos como me sinto comovido pelo facto de estardes aqui reunidos à volta de um livro: *O Espaço Vazio*. Tudo o que tentei exprimir neste livro está contido no título. Se quisermos pormo-nos de acordo em relação à própria base do livro, devemos concordar naquilo que o título sugere, ou seja: para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar criar um espaço vazio. Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo. Se observardes com atenção todos os domínios do espectáculo, tudo o que diz respeito ao conteúdo, ao sentido, à própria expressão, à palavra, à música, aos gestos, à relação, ao impacto, à memória que possamos conservar de nós mesmos... tudo isso só existe se essa possibilidade de experiência fresca e nova também existir. Ora, nenhuma experiência fresca e nova é possível se não existir previamente um espaço nu, virgem, puro para a receber.

Alguma palavras sobre este título... Começou por nomear um ciclo de conferências apresentadas alguns anos antes nas universidades. Quando organizei o livro, propus vários títulos ao editor e durante meses trocámos cartas a esse respeito. Um belo dia, quando lhe tinha enviado uma nova série de títulos complicados, barrocos, românticos, recebi uma palavrinha muito delicada — os editores ingleses não são de maneira nenhuma intervencionistas — em que dizia: "porque não chama o seu livro, como as suas conferências, *O Espaço Vazio?*" Fiquei espantado, pois tal coisa não me viera à cabeça. De certo modo, isso mostrava mais uma vez a mesma coisa, ou seja, como, com que facilidade, preenchemos este espaço não importa com quê.

O livro foi primeiramente publicado em inglês, com o título *The Empty Space*. Quando as Éditions du Seuil decidiram publicá-lo em França, surgiu o problema da tradução. O editor apresentou-me um tradutor simpático, cheio de entusiasmo, de quem soube, quando de uma primeira conversa com ele, ser um romancista. Tinha escrito um romance que a Seuil não tinha publicado, suponho, e de algum modo para o compensar, tinha-lhe proposto traduzir o meu livro. Aquando desse encontro, comecei por saber que não falava uma palavra de inglês. "Não tem importância, dizia ele, traduzo palavra-a-palavra." Perguntei-lhe: "E o teatro, gosta de teatro?" "Não, nunca vou ao teatro, não entendo nada, mas isso é que é formidável, mergulhar num domínio que não conhecemos, nem a língua, nem as referências... é fantástico!"

Seis meses depois chegou a tradução. Disse a mim mesmo: "É maravilhoso, o tal senhor funciona como um espaço vazio."

Desastre! Fora de tal modo respeitoso, ficara de tal maneira feliz por estar a tratar de um assunto de que não percebia nada, que tinha transformado em dogmas, matizando o vocabulário, as propostas que em inglês não passavam de sugestões. Ora, cada sugestão contém um pouco a possibilidade do seu oposto. Tinha-o feito com as melhores das intenções, queria ser fiel a um livro, fiel a um autor e em cada frase descobria uma verdade absoluta, indiscutível, sem qualquer hipótese de ambiguidade.

A PALAVRA CORRECTA

A tradução era inaceitável porque o meu objectivo não consistia em escrever um livro que fornecesse regras sobre o teatro mas, pelo contrário, um livro que existisse para em toda a parte criar espaços vazios nos quais o leitor pudesse regressar às suas próprias impressões, às suas próprias ideias, renovar as suas concepções pelo seu questionamento. Ao ver que o livro se tornara numa espécie de curso magistral, tivemos que procurar outros tradutores. Nem por isso deixámos de esbarrar no mesmo problema. Aqueles que sabem inglês conhecem como é difícil traduzi-lo em francês porque em inglês nunca deixamos de procurar a palavra, a frase tão ambíguas quanto possível. A palavra certa em inglês é a palavra que não é certa. Ora, quando traduzimos numa língua cuja beleza consiste na claridade, na transparência e na limpidez, na qual a palavra certa é aquela que diz exactamente o que nós queremos dizer, as dificuldades são inevitáveis. Em inglês, podemos permitir-nos ao luxo da utilização de palavras "feio-faladas", mesmo de calão. Uma frase literária pode facilmente terminar num estilo oral, o que confere alguma leveza e elimina por completo o tom dogmático da proposta. É extremamente difícil dar uma equivalência disso numa tradução. Ao fazermos vários rascunhos da tradução, conheci uma outra experiência fascinante no que se refere ao conteúdo. Disse-me um dos tradutores: "Não se pode dizer em francês "espaço vazio" porque um espaço está inevitavelmente vazio. Soa a ridículo, a palavra "espaço" significa "qualquer coisa que não está preenchida". Se está preenchida, deixa de ser um espaço. Devemos por isso chamar ao seu livro "*O Espaço!*" "Está certo, mas não é de maneira nenhuma o que eu quero dizer, respondi-lhe, seria horrível." "Nesse caso, pode chamar-lhe *O Vazio*", disse-me ele... À força de discutirmos, via de novo operar o próprio princípio que está por detrás da noção de espaço vazio: ao discutir desta maneira, palavra a palavra, estávamos prestes a encher de novo esse "espaço vazio" que tem na realidade um sentido imediato, claro, que toda a gente entende. À força de análises, para além de um determinado ponto, ao querer ser mais correcto, o próprio sentido começava a desaparecer. Ora, o sentido está lá, projectado de modo

muito ingénuo. Desse modo, acabámos por aceitar este título: *O Espaço Vazio*. Voltemos a página. Chegamos ao primeiro capítulo. *deadly theatre* (teatro moribundo), traduzido por "teatro burguês"!

LÚGUBRE, INSUPORTÁVEL E GLAUCO

Este primeiro capítulo tem um objectivo muito simples, o de sacudir alguns conceitos. Parece-me inviável ir mais longe sem abanar todas as espécies de noções recebidas, sem pôr fortemente em questão tudo o que, no teatro, é ausência de vida. A única justificação da forma teatral é a vida. Que seria o teatro sem esse impulso vital? Existe o teatro sem vida? O que se verifica é que, infelizmente, esse teatro existe em toda a parte. Queria dar-lhe um nome que não fosse agressivo já que o objectivo do livro consiste mais em criar um interesse descontraído do que em desferir ataques violentos. Em inglês existe uma palavra, da linguagem oral, não especialmente literária, a palavra *deadly*. Esta palavra condena mas com indulgência.

Começámos por tentá-la traduzir por "moribundo", "mortal", mas é duas coisas simultaneamente, "*dead*/morte" e um morto vivo, pouco mais ou menos, não é bem assim, é como se fosse, não totalmente como se fosse... e mesmo assim, somos obrigados a aceitá-lo! Por fim, o livro apareceu com uma tradução abominável, ou seja, "teatro burguês" por *deadly theatre*.

Neste ponto devo fazer um aviso. Em teoria, o termo "burguês" poderia ser interpretado como um adjectivo simbólico que evoca um certo estado de espírito que de facto podemos qualificar como lúgubre, fechado, pesado, cortado da realidade, excessivamente confortável, desprovido de vitalidade, sonolento. Mas nos anos 1968-1970, quando o livro foi publicado, tornara-se um adjectivo estritamente político.

Viemos mais tarde a descobrir duas traduções que são, a meu ver, mais adequadas. A primeira: "insuportável". Em francês, dizemos de

uma coisa que é insuportável e ao mesmo tempo suportamo-la! É quase como uma palavra inglesa, dizemos a coisa e o seu contrário ao mesmo tempo. No teatro, por exemplo, podemos voltar-nos para a pessoa que está ao nosso lado, em especial se se tratar de uma jovem, e dizer-lhe "é insupórtável"; ela responde "sim, é insuportável", mas ficamos! A outra palavra que implica ao mesmo tempo qualidade, uma ponta de humor, leveza e peso, é "lúgubre". "Que tal o espectáculo?" "Lúgubre!" Mas lúgubre sugere ao mesmo tempo que não nos propomos incendiar a sala. Hoje poderíamos mesmo dizer "teatro glauco"! Como estas hipóteses não ocorriam a quem quer que fosse, os três tradutores do livro concordaram com "teatro burguês".

CONTRA AS CAPELAS

O objectivo do primeiro capítulo consistia em ir contra tudo o que permitisse a uma capela do nosso teatro julgar outra capela, como se uns fossem mais importantes do que outros. Quando escrevi o livro — mas estou convencido que as coisas não mudaram — os defensores de um determinado teatro popular julgavam que tudo o que possuía carácter popular adquiria automaticamente uma vitalidade que contrastava com uma coisa desprovida de vitalidade que se chamava "teatro de elite". Todos aqueles que faziam teatro intelectual, ou seja, os pequenos grupos, com textos muito difíceis, sentiam que se tratava de uma aventura intelectual que contrastava, e de que maneira, com o espírito moribundo e sem vitalidade do teatro de *boulevard*. De igual modo, os que faziam teatro com grandes textos, do domínio da alta cultura, tinham a pretensão de pensar que a alta cultura introduz nas veias da sociedade elementos de uma qualidade infinitamente mais efervescente do que se passa com o público perante uma comédia vulgar. No entanto, a minha experiência de anos ensinou-me que isso não é exacto.

Por sorte, quando comecei a trabalhar no teatro, a minha ignorância era total. Trabalhava num país onde não havia escola, nem mestre, nem

modelos. Nada sabíamos do teatro alemão, mal conhecíamos Stanislavski, Brecht muito pouco, Artaud, nada. Não tínhamos nenhuma teoria e os que faziam teatro deslizavam naturalmente de um género para outro. Grandes actores passavam de Shakespeare à farsa de *boulevard* ou à comédia musical. O público e os críticos acompanhavam-nos com a maior das simplicidades, sem admitir que se tratava de um acto de traição. Esta diversidade, mesmo para nós, era muito positiva.

EXPRESSO BONGO

Uma anedota a propósito... Fomos representar o *Hamlet* em Moscovo, com Paul Scofield, que já era então um grande actor. Tinha interpretado grandes personagens durante uma dezena de anos e era reconhecido em Inglaterra como o mais brilhante dos actores jovens desse tempo. Fomos representar o *Hamlet* na Rússia de então, completamente fechada, creio que éramos a primeira companhia inglesa que se deslocara lá. Foi um acontecimento importante e Scofield, como uma *"pop-star"* dos nossos dias, teve um êxito extraordinário.

De regresso a Inglaterra, continuámos a trabalhar juntos durante algum tempo, uma peça de Elliot, uma outra de Graham Greene. Um dia, quando a temporada tinha já acabado, propuseram-lhe interpretar o papel de um empresário *"cockney"* numa comédia musical, a primeira comédia musical do *"pré-rock"* que se chamava *Expresso Bongo*. Paul procurou-me excitadíssimo: "É formidável. Em vez de me proporem outra peça de Shakespeare, estás a ver, posso fazer o *Expresso Bongo*!" Encorajei-o a aceitar o convite, ele estava felicíssimo e o espectáculo não foi nada mal. Quando o espectáculo estava em cena, chegou inesperadamente de Moscovo uma delegação oficial constituída por uns vinte actores, actrizes, encenadores, directores de teatro. Como tínhamos sido bem recebidos, fui esperá-los ao aeroporto. A primeira pergunta que me fizeram referia-se a Scofield. "Que está ele a fazer? Podemos vê-lo?" "Claro, respondi, neste momento está a representar o *Expresso Bongo*."

Reservámos lugares e eles foram ver o espectáculo. Os russos de uma maneira geral, mas sobretudo nesse tempo, sabiam que para escapar de qualquer embaraço teatral basta uma palavra: "interessante". Assistiram ao espectáculo e falaram com Scofield. Estavam muito contentes, era "interessante". Um ano depois, recebemos um livro sobre a viagem escrito pelo número um da delegação, especialista de Shakespeare na Universidade de Moscovo. Descobri no livro um mau retrato de Scofield, com o chapéu de *Expresso Bongo*, com o comentário seguinte: "Ficámos muito comovidos pela trágica situação do actor nos países capitalistas. Não podíamos imaginar a humilhação de um dos maiores actores do nosso tempo reduzido, para alimentar a sua mulher e os seus dois filhos, a representar *Expresso Bongo*."

O TEATRO É A VIDA

Conto-lhes esta história para mostrar o que era a minha primeira preocupação, aquando das conferências que precederam este livro, ou seja, partilhar com os meus interlocutores esta ideia fundamental: o teatro é, antes de mais, a vida. É esse o ponto de partida indispensável, e não há mais nada capaz de nos interessar de facto do que aquilo que faz parte da vida, no mais amplo significado possível da palavra. O teatro é a vida.

Ao mesmo tempo, não podemos dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro. Vimos em 1968 pessoas que, por razões muito respeitáveis, por aversão, fartos de tantos teatros lúgubres, moribundos, mortais e "*deadly*"... afirmavam que "a vida é um teatro", por isso não precisávamos de arte, de artifícios, de estruturas. "Fazemos teatro em todos os lugares, o teatro está em todos os lugares", diziam. "Somos todos actores, podemos fazer tudo para toda a gente, tudo é teatro." Que há de suspeito nesta ideia?

Por um lado, trata-se de uma coisa justa, vamos ao teatro para reencontrar a vida mas se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso o teatro não tem nenhum

significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas se aceitamos que no teatro a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é ao mesmo tempo a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente.

A partir desse facto podemos propor algumas precisões. A primeira tem a ver com o facto dessa vida ser mais legível e mais intensa porque está mais concentrada. O próprio facto da redução do espaço, da condensação do tempo, cria essa concentração.

Na vida, falamos, tagarelamos, usamos um modo espontâneo de nos exprimir que exige sempre mais tempo em relação ao conteúdo real do que queremos dizer. Mas é assim que devemos começar, exactamente como no teatro começamos com uma improvisação, com um texto demasiado extenso. Nesse caso, qual é o movimento de compressão? Consiste em retirar o que não é absolutamente necessário, a substituir um adjectivo insípido por um adjectivo forte, sem deixar de manter a sensação de natural. Se esta sensação se mantiver atingimos este ponto: se na vida duas pessoas gastam três horas para dizer alguma coisa, no palco não são precisos mais de três minutos. É o que observamos nos estilos tão límpidos de Beckett, Pinter ou Tchekhov.

Em Tchekhov o texto dá a impressão de ter sido registado num gravador, de colher todas as frases na vida de todos os dias. Ora, não existe em Tchekhov uma frase que não tenha sido trabalhada, burilada, alterada, mas com uma arte tal que dá a impressão ao autor de falar realmente "como na vida". No entanto, se o representarmos como na vida, não podemos representar Tchekhov. O actor, o encenador devem obedecer à forma do autor que consiste em revelar que cada palavra, mesmo, no caso de ter um ar de perfeita inocência, não o é. Contém nela mesma e no silêncio que a precede e que a segue, toda uma cena, uma complexidade de indícios a ligar as personagens. Se conseguirmos apanhá-lo, e se além disso encontrarmos o engenho necessário para o ocultar, conseguiremos dizer essas palavras simples dando a impressão que é a vida. Com efeito, é a vida mas é a vida sob uma forma mais concentrada, mais breve, condensada no tempo e no espaço.

A CENTELHA EM CADA SEGUNDO

O problema consiste em saber se existe essa centelha, essa pequena chama que se ilumina e transmite intensidade a esse momento condensado ou não. É sempre possível reduzir uma peça demasiado longa, demasiado palavrosa, e no entanto continuar perante uma coisa maçadora. Espanta ver a que ponto a forma teatral é exigente porque essa centelha de vida deve fulgir segundo a segundo.

É uma coisa que só existe no teatro e no cinema. Um livro pode ter vazios, mas no teatro, em cada segundo, o público pode ser perdido se o tempo de uma cena não for o tempo certo. Se deixasse neste momento de falar... ouvir-se-ia um silêncio... toda a gente ficava à espera... Basta um nada para que esse momento de atenção se perca. É quase sobre-humano renovar continuamente o interesse, encontrar essa novidade, essa frescura, essa intensidade, segundo a segundo. É por isso que, em relação a outras artes, são muito poucas as grandes obras-primas dramáticas no mundo, porque existe sempre, em cada momento, o risco de que a centelha da vida desapareça. Para que esteja presente, devemos analisar com exactidão as razões da sua ausência nos outros momentos. Para isso, devemos observar lucidamente o fenómeno.

Parece-me por isso muito importante neste primeiro capítulo, passar constantemente do teatro clássico ao teatro de *boulevard*, do actor que ensaia durante meses àquele que tem que fazer um trabalho em alguns dias, da crítica de uma certa forma de teatro à possibilidade de crítica de uma outra forma, da observação das condições económicas da produção, o que é possível com muito dinheiro, o que é possível quando há muito pouco dinheiro...

Gostava de evocar todos estes domínios, ao mesmo tempo, o que só se pode passar num palco, com cenários e luzes, e o que só pode passar-se sem luzes, sem cenários, ao ar livre... para demonstrar que o fenómeno vivo do teatro não tem a ver com condições exteriores. Podemos

ver uma peça muito convencional sobre um assunto muito banal que conhece um grande êxito e ganha muito dinheiro num teatro realmente académico e descobrir nela uma centelha de vida muito superior ao que se passa quando pessoas, alimentadas por Brecht e Artaud, a trabalhar com meios razoáveis concedidos por entidades convenientes, com um bom estudo cenográfico, uma boa análise do conteúdo da peça, apresentam uma obra sustentada por tudo o que torna o seu acto culturalmente respeitável. Com um espectáculo deste tipo podemos muito bem passar uma noite "lúgubre" quando verificamos que tem tudo, excepto a vida. É muito importante verificá-lo friamente, claramente, implacavelmente, em especial se quisermos evitar ser, por nossa vez, influenciados pelo snobismo desses critérios ditos "culturais". É por isso que insisto, neste primeiro capítulo, sobre o perigo que representa um autor tão grande como Shakespeare, ou obras tão grandes como as óperas. A qualidade cultural da obra pode levar-nos ao melhor e ao pior. Quanto mais o nível da obra é elevado tanto mais o risco do aborrecimento aumenta no caso do espectáculo não estar certo.

A MATÉRIA HUMANA

É sempre difícil admiti-lo por aqueles que lutaram, muitas vezes com dificuldades, para encontrar meios de produção para propor uma obra de grande valor cultural a um público indiferente. Sentimo-nos quase na obrigação de defender a tentativa e sentimo-nos com frequência decepcionados porque o público, em todos os países, recusa essas obras e prefere o que consideramos de qualidade menos boa. Se olharmos bem, verificamos que a grande obra, a obra-prima, de facto está a ser interpretada sem que a vida esteja presente. Todavia, ao olhar mais de perto, esta análise, a única que devemos fazer, leva-nos ao espaço vazio.

Se concebermos automaticamente a ideia que para fazer teatro é preciso começar por uma cena, por uma peça, uma encenação, cenários, a luz, a música, sofás... se tomamos isso como uma evidência, optamos por um caminho errado. Pode ser verdadeiro no cinema, são necessários pelo

menos uma câmara, película e meios para desenvolver essa película, mas para fazer teatro, só precisamos de uma coisa: a matéria humana. Isso não significa que o resto não tenha importância, mas não é a matéria principal.

Talvez tivessem assistido, no ano passado, no "Théâtre des Bouffes-du-Nord", a uma temporada sul-africana durante a qual apresentámos os espectáculos *Sarafina e Woza Albert* [1]. Um dos autores destes espectáculos, antes de trabalhar em companhias de brancos, na África do Sul e no resto do mundo, trabalhava com um pequeno grupo que apresentava os seus espectáculos, há vinte e cinco anos, unicamente na *"town-ship"* [2], no Soweto. Colaborava com Gibson Kente, um encenador espantoso que criou o movimento do teatro negro, teatro muito popular com canções, elementos da vida quotidiana... Representavam em todos os sítios possíveis porque não existe nenhuma sala de teatro em nenhuma *"town-ship"*. Disse-me ele uma coisa extremamente comovente, perturbante: "Todos nós lemos *O Espaço Vazio* que nos ajudou muito."

A PRIMEIRA FRASE

Para além do prazer que um cumprimento como esse provoca, perguntei-me como poderia este livro ter influenciado actores a trabalhar em tais circunstâncias. É que a maior parte do livro fora escrita antes das nossas experiências em África e no resto do mundo e referia-se aos teatros em Londres, Paris, Nova Iorque... Nesse caso, que tinham eles achado de útil no meu texto? Como tinham podido considerar que o livro era também para eles? Foi o que lhes perguntei, ao que eles me responderam: "A primeira frase"!

(Posso considerar um qualquer espaço vazio e chamar-lhe cena. Alguém atravessa esse espaço vazio enquanto outros o observam, isso basta para que o acto teatral esteja lançado.)

(1) Este espectáculo, encenado por Peter Brook, foi apresentado em Lisboa, no Teatro São Luís, a convite do ACARTE (N. do T.).

(2) Cidades sul-africanas destinadas exclusivamente a populações negras (N. do T.).

Eles estavam convencidos que viver e fazer teatro nas suas condições era uma condição inevitável porque não existia nenhum edifício "teatro" nas *"town-ships"* da África do Sul. Tinham o sentimento de que não podiam ir muito longe nem fazer coisas famosas se não possuíssem, como os Brancos de Joanesburgo, ou dessas grandes cidades míticas internacionais, Paris, Londres, Nova Iorque... teatros de mil lugares com cortinas e teias, luzes e projectores coloridos. Eram como aquele músico com a sua flauta que sonha com a grande orquestra sinfónica de Berlim! Quando, sem contarem, aparece um livro cuja primeira frase afirma: "se há uma pessoa, sem dizer onde, que atravessa um espaço e uma outra pessoa que a olha, não é preciso mais nada. Isso é tudo o que é preciso para fazer teatro". Era um enorme alívio.

O OLHAR E O ENCONTRO

Para mim é mais do que isso, é a própria base do teatro. Escrevi: "alguém atravessa esse espaço e alguém observa, isso basta para que o acto teatral esteja lançado". Estou tranquilizado por ter descoberto a palavra "lançado". Hoje acrescentaria que uma terceira pessoa é necessária. Se há uma pessoa que se levanta, uma outra que observa, há já um acto. Tudo está aí com a condição de ir mais longe. É preciso ainda o encontro. São necessários três elementos, uma pessoa que olha, uma pessoa que pode estar sozinha durante alguns segundos, depois uma terceira pessoa para entrar em contacto. Então, a vida pode começar a circular e é possível ir extremamente longe. Por isso, o *"one man show"* (monólogo) raramente me convence. Nos espectáculos de variedades, como no caso dos contadores de histórias, descobrem-se relações directas com o público. Um indivíduo que se dirige directamente a outras pessoas faz uma troca, uma comunicação onde há qualquer coisa que se narra, pode ser magnificamente executado mas, pessoalmente, não me satisfaz nunca. É uma relação a que não chamaria "teatro" porque não é uma evocação

da vida. Falta-lhe sempre alguma coisa. Falta-lhe o que se passa entre duas pessoas frente a frente e perante um público.

Vejamos um exemplo. Se duas pessoas se encontram, sem nenhum olhar exterior, como num ensaio, existe a tentação e o perigo de se acreditar que essa relação é a única que existe. Podemos nesse caso cair na ratoeira da concentração interior que se torna em absoluto narcísica e não tem nenhum significado. É assim que vemos grupos que gastam tanto tempo em ensaios que acabam por perder a possibilidade de descobrir a energia que nasce da presença do terceiro elemento: o público. No momento em que sentimos essa terceira pessoa a olhar-nos, as condições do ensaio são sempre as melhores.

Utilizamos muitas vezes como espaço de ensaio um tapete, com uma convenção muito clara para os actores: fora do tapete estamos no quotidiano, podemos fazer o que quisermos, esbanjar a nossa energia, fazer movimentos que não exprimem nada de especial, coçar a cabeça, dormir... Nada disso tem importância. No entanto, logo que estejamos sobre o tapete, temos a obrigação de mostrar uma intenção evidente, direi mais, de assumir uma vida intensa. O que é muito mais fácil quando há um público.

Façamos a experiência: duas pessoas que atravessem o espaço e digam "bom dia"?

(Uma mulher e um homem levantam-se e atravessam o espaço.)

MULHER — Bom dia!
HOMEM — Bom dia!

(Outra vez.)

MULHER — Bom dia!
HOMEM — Bom dia!

Encantador de facto, mas podemos dizer que estes cinco segundos estavam cheios com uma tal pureza, uma tal qualidade, uma tal graça que cada segundo era inesquecível? Poderemos jurar que o público conservará, para o resto da sua vida, uma recordação imorredoura desta cena? Se podem responder "sim" e se ao mesmo tempo podem dizer "era natural", nesse caso o que eles fizeram transformou-se num acontecimento teatral.

No teatro nô, um actor gastaria cinco minutos para cumprir o mesmo percurso e chegar ao centro do palco. Para ele não se trataria de um estilo natural mas de uma convenção. Porque seria esse actor, irresistível, ele que faz a mesma coisa, duas mil vezes mais lentamente? Porque quando o olhamos nos sentimos tocados, fascinados? Porque nos sentimos obrigados a segui-lo? Melhor ainda, porque um grande mestre de nô seria ainda mais extraordinário? Onde estará a diferença? E não estamos a falar do conteúdo mas simplesmente de movimentos. Há uma diferença fundamental entre o que exprime esta incandescência da vida e o quotidiano. Podemos, como se usássemos uma lupa, olhar tudo, descobrir tudo nesta coisa tão simples e durante a qual dois actores dizem "bom dia". Se o fizerem de uma maneira certa, sentir-nos-emos a cada momento perante a vida verdadeiramente visível e clara.

NÃO SER NÃO IMPORTA COMO

Isto tem a ver com coisas muito rigorosas, em especial com o facto de estarmos a ser olhados. O olhar do público é o primeiro elemento a ajudar-nos. Se sentimos esse olhar como uma autêntica exigência que pede a cada momento que nada seja gratuito, que nada seja frouxo, mas que tudo seja vivo, compreenderemos que o público não tem uma função passiva. Não precisa de "intervir", de se manifestar para participar. Está sempre a participar graças à sua presença desperta. Essa presença deve ser sentida como um desafio positivo, como um amante perante o qual não podemos comportar-nos de qualquer maneira.

A vida quotidiana consiste na aceitação desse comportamento. Se passamos num exame ou se falamos com um intelectual, não nos comportaremos de qualquer maneira no pensamento ou na palavra, mas fazê-lo-emos no corpo. Com uma pessoa que sofre, não nos comportaremos de qualquer maneira nos sentimentos, seremos delicados, atenciosos, mas o pensamento será vago ou confuso assim como o corpo. Pelo contrário, se executamos um trabalho muito delicado de artesão, de relojoeiro, de costura, todo o corpo será mobilizado até aos próprios dedos, no entanto a cabeça poderá sonhar. Para sermos perfeitamente claros nas intenções que permutamos com outra pessoa, intelectualmente, sem trairmos o verdadeiro sentimento e para que o corpo esteja correcto e em equilíbrio, indicando-o com a maior sensibilidade, vemos que nenhum dos três elementos que nos formam — pensamento, emoção, corpo — pode comportar-se de "qualquer maneira".

Percebemos por isso que no nosso exemplo, "uma pessoa atravessa um espaço e encontra uma outra pessoa sob o olhar de uma terceira", há tudo a perder e tudo a ganhar. Para que tudo seja ganho, para que possamos falar de arte, será necessário que sejamos capazes de distinguir com grande exactidão o que cria ou bloqueia o movimento da vida no interior dessa frase.

Gostaria agora de os ouvir, que dialogassemos um pouco à volta de tudo o que disse até ao momento.

Não pensa que os actores ocidentais têm mais dificuldades que outros, penso por exemplo nos actores do nô, em obter uma certa qualidade de presença?

O elemento fundamental é o corpo. Em todas as raças do nosso planeta, com excepção dos marcianos, os corpos são mais ou menos os mesmos. Podemos observar algumas diferenças de estatura, de cor, mas, no essencial, a cabeça está sempre acima dos ombros, o nariz, os olhos, a boca, o ventre, os pés... estão no mesmo sítio.

O instrumento corpo é o mesmo no mundo inteiro, o que difere são os estilos, as culturas.

OS JAPONESES E O MAESTRO

Quando fomos pela primeira vez ao Japão, tivemos um encontro com artistas japoneses à volta de *O Espaço Vazio*. Não tinha imaginado a que ponto este tema faz parte do zen, da sua cultura baseada na ideia do espaço, na ideia do vazio. Podemos, no Ocidente, conceber e apreciar o vazio mas de uma maneira muito diferente da de um Oriental. Alguns espectadores do "Bouffes-du-Nord" exclamam ao ver o nosso espaço: "Ah, o estilo oriental!" Estou-me nas tintas mas tal não é exacto. Esse vazio deve-se a razões que o tornam necessário, quer estejamos no Oriente ou no Ocidente.

Podemos observar que no Japão uma criança tem um corpo infinitamente mais bem desenvolvido do que as nossas. Desde os dois anos, aprendem a sentar-se de uma maneira perfeitamente equilibrada; entre os dois e os três anos começam a inclinar-se regularmente o que representa um exercício maravilhoso para o corpo. Nos hotéis de Tóquio, jovens lindíssimas permanecem oito horas por dia à frente das portas dos elevadores e inclinam-se sempre que a porta se abre ou fecha. É assombroso mas se uma dessas jovens for um dia escolhida por um encenador para representar, não há dúvida que o seu corpo estará bem desenvolvido. Entre nós, as únicas pessoas que com a idade de noventa anos têm o corpo tão bem desenvolvido como os africanos, são os maestros. Durante toda a vida, um maestro faz, sem os considerar um exercício, movimentos que começam com a inclinação do busto. Ele deve possuir, como um japonês, um ventre sólido para fazer com o resto do corpo movimentos incrivelmente expressivos. Não são movimentos de acrobata ou de ginasta, que nascem de uma tensão, mas movimentos nos quais a emoção e o rigor de pensamento estão ligados. Precisa deste rigor do pensamento para não perder um só matiz da música, essa noção de que deve acompanhar todos os movimentos da

música, o olhar atento a toda a orquestra e o corpo sempre a inclinar-se, a erguer-se, braços que se movimentam constantemente como os de um nadador, tudo isso permite ao maestro de noventa anos ter um corpo perfeitamente ágil.

No entanto, ele não executa as danças de um jovem guerreiro africano nem as saudações japonesas! Um grande maestro inglês do início do século defendia que "no Continente os maestros estão mais bem preparados porque, quando encontram uma mulher, inclinam-se para lhe beijar a mão". Aconselhava a todos os jovens ingleses a inclinarem-se e beijarem a mão de todas as mulheres que encontrassem...

Têm pois razão, existe uma diferença entre o desenvolvimento do corpo no Oriente e no Ocidente. Fiquei siderado, aterrorizado, pelas condições em que encontrei corpos de crianças na nossa sociedade quando levei a minha filha, então com três ou quatro anos, a um curso de dança. Vi crianças da idade dela já com os corpos bloqueados, sem ritmo. O ritmo não é um dom pessoal. Aos três anos, descobrimo-lo com toda a naturalidade como em todas as sociedades tradicionais. Ora, as crianças da cidade passam a sua vida imóveis a ver televisão, por isso com três anos ingressam nas escolas de dança com os corpos completamente bloqueados.

UM CORPO SENSÍVEL E TIPIFICADO

Não podemos deixar de admitir que o instrumento corpo não é desenvolvido entre nós, durante a infância e a juventude, como no Oriente, por isso a necessidade do exercício torna-se evidente. Um actor não pode deixar de ter em conta a necessidade de compensar estas dificuldades, sem esquecer que não é um dançarino.

No nosso teatro, se um actor, através de exercícios incrivelmente difíceis, conseguir ter um corpo tão disponível como um dançarino, nem por isso será necessariamente melhor actor. Um actor deve ter um tipo, um dançarino é em parte anónimo. Os dançarinos — estou a falar de *ballet*,

de dança clássica — são obrigados a obedecer às indicações do coreógrafo de um modo relativamente anónimo. No caso do actor é diferente porque é muito importante que existam actores fisicamente marcados, um baixo gordo, um alto magro, um que se mexe com rapidez, outro lentamente... É necessário, uma vez mais, porque é a vida que estamos a mostrar, a vida interior e exterior, uma inseparável da outra. Para termos uma expressão da vida exterior, precisamos de tipos, como cada um entre nós representa um tipo de homem ou de mulher. Mas é importante, e é aí que se deve fazer a ligação com o actor oriental, que o corpo gordo, desajeitado, ou o corpo vivo, jovem, rápido... seja perfeitamente sensível.

Quando fazemos exercícios de acrobacia, não é por virtuosismo nem para nos tornarmos acrobatas geniais (ainda que isso pudesse ser, por vezes, útil e magnífico), mas por causa da sensibilidade. Um grande actor que não faz nunca exercícios é chamado, em Inglaterra, um actor "acima dos ombros". Com efeito é muito fácil ser sensível na língua, no rosto, nos dedos, mas aquilo de que não dispomos e deve ser adquirido por meio de exercícios é essa mesma sensibilidade no resto do corpo: as pernas, o dorso, o rabo... Sensível é como quem diz que o actor está em cada momento em contacto com todo o corpo. Quando se lança sabe onde o seu corpo está.

No *Mahabharata* tínhamos uma cena altamente perigosa, no escuro, com toda a gente a empunhar archotes. As chamas eram reais, o óleo corria, os fatos eram em seda leve. Sempre que fazíamos essa cena, ficávamos em terror pelos riscos de acidente. Por isso fazíamos com muita frequência exercícios com os archotes para que cada um soubesse a cada momento onde estava a chama. Claro que o actor japonês Yoshi foi, desde o início, o mais qualificado porque, qualquer que fosse o movimento que era obrigado a executar, sabia exactamente onde estava o seu pé, a sua mão, os seus olhos. Não fazia nada ao acaso. No entanto, se pedirmos a um actor ocidental para parar de repente, no meio de um movimento, e dizer onde estão o seu pé ou a sua mão, ele terá a maior

dificuldade em indicá-lo. O que faz parte da educação natural no Oriente ou em África entre nós deve ser adquirido por meio de exercícios. O que é possível porque os corpos são iguais.

Pode falar-nos do medo do vazio? Mesmo quando temos experiência teatral, sempre que recomeçamos, sempre que estamos à beira do tapete, novamente este medo do vazio em si e do vazio do espaço surge. Não poderemos preenchê-lo para que nunca mais tenhamos medo, para termos alguma coisa a dizer ou a fazer?

A sua reflexão é interessante porque é essencial para o actor reconhecer e identificar os obstáculos. Trata-se, nesse caso, de um obstáculo natural e legítimo. Quando interrogamos um actor japonês sobre a sua arte, ele insiste no facto de representar a partir do vazio. Quando representa bem, não é pelo facto de ter elaborado uma construção mental prévia mas por ter criado o vazio.

A CERIMÓNIA DO *CHAUU*

Assisti numa aldeia de Bengala a uma cerimónia muito forte que se chama *Chauu*. Os actores, habitantes da aldeia, representam cenas de guerra, avançando, pernas levemente inclinadas e afastadas, e dando pequenos saltos. Olham para a frente, avançam aos saltos e há nos seus olhares uma força absolutamente extraordinária, uma intensidade incrível. Perguntei ao mestre qual era o "truque" para lho roubar. "Como faz? Em que se concentram para terem um olhar como aquele?", perguntei. Respondeu-me: "É muito simples, peço-lhes para não pensarem em nada. Não fazerem mais do que olhar em frente e manterem os olhos bem abertos." Era muito forte e posso garantir-lhes que não havia nenhum outro "truque". Não teriam nunca conseguido essa intensidade se a sua concentração fosse: "Que vou fazer?", se tivessem preenchido o vazio com ideias.

Quais são os elementos que perturbam o vazio? Por um lado, o excesso de reflexão, de preparação. Porque preparamos as coisas? Quase sempre para lutar contra o medo do vazio. Alguns actores convencionais gostam que se lhes dêem todos os pormenores da encenação logo no primeiro dia de ensaio e que deixemos de os aborrecer. Para eles é a felicidade total e se alterarmos um pormenor quinze dias antes da estreia ficam piór que estragados! Conheci, infelizmente, actores desse género. Eu gosto de mudar tudo, às vezes no próprio dia da representação, não posso de maneira nenhuma voltar a trabalhar com actores desses. Trabalho com actores que apreciam a maleabilidade. Mas mesmo com estes, pode acontecer dizerem: "Não, é demasiado tarde, não sou capaz de mudar o que quer que seja", apenas porque têm medo. Estão convencidos que depois de constituírem uma determinada estrutura, se lha retirarmos, não haverá mais nada, e eles ficarão perdidos. Nesse caso, de nada serve dizer-lhes para não terem medo, seria a melhor maneira de os aterrorizar. É preciso ensinar-lhes, muito simplesmente, que não é nada disso. Só experiências precisas, concretas e repetidas permitirão demonstrar-lhes que, se não procurarmos a segurança mas a criatividade, a sinceridade verdadeira pode aparecer.

Surge aqui o problema do artista. É a pessoa efectivamente artista? Podemos dizer que um verdadeiro artista está pronto a fazer numerosos sacrifícios para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não se arriscar, por isso é convencional. Tudo o que é convencional, tudo o que é medíocre está ligado a esse medo. O actor convencional "fecha" e "fechar" é um acto de defesa. Para me defender, "construo".

A VERDADEIRA FORMA

Trata-se de uma pergunta que vai muito longe. O que chamamos a composição, construir uma personagem, é um acto de construção progressiva. Na minha opinião, esse método não representa o caminho criativo que consiste em fazer uma porção de construções provisórias

sabendo que mesmo se experimentarmos a sensação de um dia termos encontrado a personagem, esse facto é meramente temporário. Trata-se apenas daquilo que nesse dia podemos fazer de melhor, mas devemos dizer-nos que a verdadeira forma ainda não é essa. A verdadeira forma surge apenas no último momento, às vezes mesmo para além do último momento. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, a sequência de uma série de acções construtivas e lógicas. Pelo contrário, o verdadeiro processo de construção é ao mesmo tempo uma espécie de destruição. Isso quer dizer que nos encaminhamos cada vez mais para o medo, como qualquer destruição. Criamos um vazio, temos menos muletas, menos apoios, estamos cada vez mais em perigo.

Observemos que mesmo quando atingimos momentos de verdadeira criatividade, numa improvisão, num ensaio ou num espectáculo, existem sempre riscos de destruir essa forma, de a confundir.

Vejamos o exemplo das reacções do público. Se fazeis uma improvisação, sentindo a presença dos que olham (ou então não terá sentido) e que as pessoas riem, correis o risco de serdes arrastados por esses risos numa direcção que não será necessariamente aquela que teríeis seguido sem eles. Todas as espécies de elementos subjectivos podem ser excitados, como o desejo de agradar ou o medo, podendo quebrar a criatividade.

O essencial é ter consciência destes fenómenos. Logo que tenhamos consciência do que provoca o medo, podemos ou aceitá-lo, acolhê-lo mesmo, ou proteger-nos dele. No entanto, todos os elementos que dão segurança devem ser observados e questionados. É o caso, por exemplo, do actor que se torna "mecânico". A determinado momento, por preguiça ou por medo, começa a fazer sempre a mesma coisa sem ter essa relação subtil e sensível com o outro. Quando olha, finge olhar. Mecanizamo-nos por uma questão de segurança.

O mesmo se passa com o encenador. Existe uma enorme tentação para o encenador preparar a sua encenação antes do primeiro ensaio. É natural e eu faço-o sempre: desenho centenas de esboços dos cenários,

dos movimentos. A única coisa que me ajuda é saber, fazendo-o como exercício, que nada disso será tido em consideração no dia seguinte. Esse facto não me impede de o fazer porque se trata de uma boa preparação, mas se pedir aos actores para utilizarem o esboço que desenhei três meses ou três dias antes dos ensaios, separo-me de tudo o que pode ser vivo e surgir no próprio momento do ensaio. É preciso ao mesmo tempo fazer essa preparação e abandoná-la.

Porque não a abandonamos? Por medo! Por aceitarmos ter como regra fundamental que, até ao último momento, nada é definitivo, que devemos enfrentar o medo. Devemos ter consciência da opção que temos presente: perante esse medo inevitável, escolher a segurança ou recusá-la. Saber também que a decisão escolhida não é nunca definitiva.

Será talvez a altura de fazermos um intervalo?

Podemos voltar à noção do espaço vazio, a que poderíamos chamar espaço potencial? Não devemos conferir-lhe a noção de tensão, a noção de traço? O mestre japonês não pedia simplesmente para nos identificarmos com o espaço ao criar este vazio interior, para que nascesse uma tensão que iria transformar-se em traço?

Perante uma tal pergunta, confirma-se que precisamos de alguns momentos de reflexão...

(Risos...)

INTERVALO I

"BOM DIA, SENHOR LIVINGSTONE..."

Um aspecto inerente e inevitável a um espaço vazio consiste na ausência de cenários. Não se trata de dizer que é melhor ou pior, não faço aqui julgamentos, mas, para ser meticuloso, afirmo que se o espaço está vazio não tem cenários. Se há um cenário, o espaço não está vazio, está atravancado, mesmo se se trata de elementos de grande beleza. Neste caso, o espírito do espectador também ele fica mobilado. Este lugar onde estamos não conta nenhuma história. Podemos chamar-lhe um espaço vazio, apesar de termos colocado dois tapetes, um no chão outro ao fundo, para tornar o local mais simpático e mais quente do que seria só com as paredes negras da sala. A imaginação, a escuta, a reflexão pessoal de cada um de nós não estão obstruídas.

Quando sugerimos há pouco que duas pessoas se encontrassem e se dissessem "bom dia", a vossa imaginação estava completamente livre. Se uma delas tivesse dito "Bom dia... senhor Livingstone", teríeis imediatamente imaginado a África, as palmeiras... Se, pelo contrário, tivesse dito "Bom dia... onde é o metro?", teria provocado outras imagens. A não ser que a primeira respondesse: "O metro? Aqui? No meio de África...?" Tudo então pode acontecer. A imaginação permite pensar que um dos dois está louco, conforme se julge em África ou em Paris, ou continuar o diálogo: "Desculpe, estava a pensar noutra coisa, ando a escrever uma peça..." ou, "Há um médico na sala?", etc. A ausência de cenários é uma condição para o trabalho da imaginação. Colocar os actores num espaço vazio é colocá-los numa situação idêntica à de uma experiência de laboratório: procuramos qualquer coisa na vida e colocamo-los sob uma luz muito forte para melhor os vermos.

A IMAGINAÇÃO É UM MÚSCULO

Se pusermos duas pessoas neste espaço, uma ao lado da outra, sem mais, verificaremos a que ponto o mais pequeno pormenor se torna vivo.

É desde logo um espectáculo. Não pode durar indefinidamente mas funciona desde o início. Para mim, é a grande diferença entre o teatro, na sua forma essencial, e o cinema. O cinema é sempre, por causa da fotografia, uma pessoa num contexto e nunca uma pessoa saída do seu contexto. Tem havido bastantes tentativas para realizar filmes em cenários abstractos, sem cenários, sobre fundo branco, mas salvo o caso de *Jeanne d'Arc* realizada por Dreyer, nunca resultou. Se observarmos os milhares de grandes filmes que foram rodados, verificamos que a força do cinema é a fotografia, e a fotografia é "uma pessoa em qualquer parte". Nesse sentido o cinema não pode deixar de ser social, não pode ignorar nem por um segundo o contexto social em que está inserido. Impõe um determinado realismo quotidiano em que o actor participa do mesmo mundo em que está a câmara. Podemos imaginar no teatro um papa interpretado por um actor com uma camisola branca e vermelha, como uma dessas que vocês vestem. Seria um símbolo suficiente. No cinema, isso seria impossível. Seria necessário uma explicação especial sem a qual essa convenção não poderia ser aceite. No teatro, a imaginação enche o vazio enquanto que o ecrã de cinema representa um todo, ligado de maneira orgânica e coerente.

O vazio no teatro permite à imaginação encher os buracos. De maneira aparentemente paradoxal, quanto menos lhe damos mais satisfeita fica. A imaginação fica muito feliz por jogar o jogo. Posso agarrar, por exemplo, esta garrafa de plástico e decidir que se trata da torre de Pisa. Posso brincar com ela, inclinà-la, experimentar fazê-la tombar, talvez mesmo derrubá-la, rebentá-la no chão... Poderíamos imaginá-lo no teatro ou na ópera, e a garrafa poderia criar uma imagem mais forte que a imagem banal dos efeitos especiais no cinema que reconstituiriam, à custa de milhões, uma torre verdadeira, um verdadeiro terramoto, etc. A imaginação, esse músculo, ficaria menos feliz.

Podemos ver assim o que significa a participação do público. Nos anos sessenta, sonhávamos com "a participação" do público. Pensávamos, ingenuamente, que "participar" significava manifestarmo-nos com o corpo, saltar para o palco, agitarmo-nos e fazermos parte do grupo dos

actores. Tudo isso é possível e esse tipo de manifestações é por vezes muito interessante mas a "participação" é outra coisa. Consiste em entrar em cumplicidade com o palco e em aceitar que a garrafa de plástico se transforme em torre de Pisa ou num foguetão que viaja para a Lua... A imaginação participa com prazer nestes jogos na condição de que o ser humano não esteja em "parte alguma". Se houvesse atrás de mim um cenário de escritório ou de nave espacial, a lógica cinematográfica interviria imediatamente. Seria necessário nesse caso toda uma maquinaria para representar a nave, o espaço, a Lua.

No teatro, podemos aceitar ao mesmo tempo que a garrafa seja um foguetão e que encontre de repente, em Vénus, uma personagem real. A mesma história pode continuar com a mudança, num piscar de olhos, do espaço e do tempo. Basta que eu diga "Há quantos séculos cheguei aqui?" para dar um salto gigantesco no tempo. Do mesmo modo, posso passar facilmente de Vénus para o supermercado, voltar a ser o narrador, partir de novo num foguetão, etc. Tudo isso é possível se estivermos num espaço livre. Todas as convenções são possíveis e imagináveis, dependem da ausência de formas.

CARPET SHOW

As experiências que realizámos nesse domínio começaram nos anos setenta com aquilo a que chamámos *Carpet Show*. Aquando das nossas numerosas viagens, em África e noutros sítios, não levámos connosco mais do que um pequeno tapete para sinalizar a superfície em que íamos trabalhar. Foi ao fazermos isso que descobrimos a autêntica base técnica do teatro shakespeariano. Verificámos que a melhor maneira para estudarmos Shakespeare não consistia em ver as reconstruções dos teatros isabelinos, em imaginar como era o "*Globe*", mas simplesmente em fazer improvisações à volta de um tapete. Descobrimos como era possível começar uma cena sentados, acabá-la em pé, voltarmos a sentar-nos e ir para outro país, dez anos depois... Encontramos com facilidade numa cena de Shakespeare duas personagens a caminhar, claramente, num

lugar fechado, interior, e, de repente, eis-nos no exterior sem que nenhuma ruptura se tenha verificado. Uma parte da cena é no interior, outra no exterior, sem que saibamos quando se efectua a passagem. Muitos especialistas de Shakespeare escreveram volumes sobre este assunto, evocando muitas vezes o problema do tempo duplo em Shakespeare. "Como é possível que em tal peça, este grande autor não tenha compreendido o erro que cometeu ao pretender que tal dure três anos, enquanto uma referência dá a ideia que dura ano e meio e na verdade dura apenas três minutos?", escrevem eles. "Como pode este autor inábil escrever na primeira frase: "dá-me chá", o que indica que estamos no interior, e na frase seguinte: "Olha esta folha" que significa que estamos na floresta?"

Até que descobrimos que Shakespeare escrevia teatro para um espaço indefinido...

Quando não estamos sujeitos à unidade do espaço, à unidade do tempo, quando o espaço é totalmente indefinido, o acento é colocado obrigatoriamente nas relações humanas. O que define o interesse é o que se passa entre uma e outra pessoa: o contexto social, sempre presente, é sugerido por outras personagens. Se a relação entre uma mulher rica e um ladrão é o tema da acção, não serão nem o cenário nem os adereços que criarão essa relação mas a história, a própria acção. Ele é ladrão, ela é rica, chega um juiz: as relações humanas entre a mulher, o ladrão e o juiz criam o contexto. O cenário, no sentido vivo da palavra, é criado de maneira dinâmica e totalmente livre pela representação entre as personagens. Toda a representação, incluindo o texto, deverá ser directamente a expressão da maior tensão possível, da mais intensa. Se nos encontramos na situação de um cenário natural real, com janela, cofre, porta... então estamos no cinema. O ritmo e a tensão da representação serão mais frouxos. Será necessária a intervenção da montagem para redescobrir a dimensão da vida.

A TENSÃO E A ENERGIA

No teatro, a relação entre duas frases não é uma relação normal, como na vida: trata-se de uma relação quase arquitectural entre uma tensão e

outra. Voltamos aqui ao ponto de partida. Para que haja esta diferença entre o teatro e o não-teatro, a vida de todos os dias e a vida num espaço teatral, esta compressão no espaço e no tempo é inseparável duma intensificação da energia. É ela que cria uma ligação muito forte com o espectador. É por isso que a música intuitivamente existe sempre, em todas as formas de teatro popular, nas aldeias.

Vi recentemente um espectáculo estupendo no Uzbequistão, com um baterista. Era uma comédia com um homem e a sua amante, a mulher, a criada e uma série de cenas de ciúmes, de mal-entendidos... O espectáculo era continuamente alimentado pela relação entre todas as personagens e o músico. Não apenas o músico seguia e acompanhava as personagens como intervinha permanentemente no espectáculo, fazendo comentários, respondendo no meio da acção, etc. Porque funcionava? Porque fornecia energia ao espectáculo, tornava-o mais vivo, mais alegre.

O que chamamos o estilo, a convenção deste espectáculo, era livre. Por isso, tudo era possível. O que coloca o enorme problema da responsabilidade: se tudo é possível, no entanto, há sempre alguma coisa que está certa e alguma coisa que é "não importa quê". Acabamos por voltar sempre a este problema!

Falava há pouco do one man show, *dizendo que não se tratava de teatro. Evocou o contador de histórias... Alguém como Dario Fo não faz teatro?*

Seria contra todos os princípios que tento exprimir se me tornasse assim dogmático. É claro que há milhares de excepções. Trata-se de um sentimento muito pessoal, de uma preferência subjectiva. Penso que no *one man show*, muitas vezes, falta alguma coisa. A relação directa com o público pode ser muito forte, como no caso do contador ou da cantora, e a única coisa que conta é manter essa relação. Mas de maneira geral, e é por isso que o teatro é talvez uma das artes mais difíceis, três coisas devem passar-se ao mesmo tempo e numa perfeita harmonia.

A TRIPLA RELAÇÃO

Por um lado, a pessoa deve estar numa relação profunda, secreta e íntima com o seu conteúdo, com a sua sensibilidade interior. Esta primeira relação está presente tanto no contador como no cantor. Os grandes contadores que conheço, por exemplo, nas casas de chá no Irão, no Afeganistão, contam grandes mitos com muita alegria mas também com uma grande gravidade interior. A cada instante abrem-se ao público, não para agradar mas para partilhar a alegria de alguma coisa que continua a ser um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores que narram o *Mahabharata* nos templos não perdem nunca o contacto com a grandeza de um mito que estão a reviver. A sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre devia ser em cada verdadeiro actor. Estão ao mesmo tempo nos dois mundos.

É uma coisa muito difícil e complexa. Quando um actor representa, numa relação a que chamarei "teatral", deve estar nessa relação num estado de gravidade interior. Qualquer que seja a peça, deve ser fiel a alguma coisa, fazer o seu melhor com a sensibilidade mais subtil. Se representa Shakespeare, *Hamlet* ou *O Rei Lear*, não deve pensar apenas no efeito, no exterior, mas estar constantemente à escuta de tudo o que mexe interiormente, à escuta de tudo o que é mítico nas zonas mais escondidas, mais inacessíveis, da sua própria psique. Uma parte da sua vida criadora, no momento em que representa, deve estar virada para o interior sem que no entanto isso o corte, nem por um momento, da pessoa que está à sua frente. Vemos com frequência actores — mesmo grandes actores, conscientes da sua reputação — totalmente virados para eles mesmos. Fingem então representar com os seus parceiros. O que interpreta Lear finge representar com Cordélia, poderá virar-lhe as costas e continuar a representar. Neste caso, não será fiel a uma das suas obrigações principais que é de representar de facto a relação pai/filha.

Para que seja verdadeiramente correcto, não é preciso lançarmo-nos demasiado cedo durante os ensaios. Vemos actores que se manifestam

emocionalmente demasiado cedo e não são capazes de encontrar a verdadeira relação com o outro. Mesmo se o texto foi escrito para ser pronunciado com força, devemos começar a ensaiar na maior intimidade para não desgastarmos a energia. É necessário sermos suficientemente livres para sentir a relação, improvisar com outras palavras, outros movimentos. Trata-se de uma etapa provisória, claro está, para chegar a esta coisa dificílima que consiste em manter uma relação muito viva com o conteúdo íntimo, sem deixar, no entanto, de falar com muita força. Como conseguir que esta expressão íntima se transforme numa expressão cheia de energia para atravessar um grande espaço, sem traição? Como subir cada vez mais sem que isso desnature a relação com o outro? Para um actor é incrivelmente difícil.

Por fim, terceiro elemento, as duas pessoas que representam devem ser ao mesmo tempo personagens e contadores. Contadores duplos, contadores com duas cabeças, ao mesmo tempo que representam e mantêm uma relação íntima e cena entre eles, falam directamente aos espectadores que são os seus clientes. Lear e Cordélia contam aos clientes: "Era uma vez um homem, e a sua filha..." Devemos ter portanto permanente e obrigatoriamente esta tríplice relação, connosco mesmos, com o outro, com o público.

No *one man show* podemos permitir-nos todas as espécies de coisas: falar com personagens imaginárias... mas parece-me que este género provém de facto de uma raiz social trágica, ou seja, os actores que não encontram trabalho desejam trabalhar, apesar de tudo, o que é normal, e produzem um espectáculo a solo. Ora, seria mais vivo e mais rico se fizessem exactamente a mesma coisa mas com um parceiro. Muitas vezes, falta esse desafio que a outra pessoa impõe, essa generosidade necessária para com o outro. Mas, claro, todas as excepções são possíveis, e por vezes gloriosas.

O SEMÁFORO DO ABORRECIMENTO

O principal guia que conheço no trabalho, aquele que ouço constantemente, é o aborrecimento. No teatro, o aborrecimento, como o diabo, pode surgir a todo o momento. Basta um nada e salta-vos em cima, espreita, como é voraz! Procura o instante para deslizar sem ser visto no interior de uma acção, de um gesto, de uma frase. Quando se sabe isso, basta ter confiança em nós mesmos para trabalhar. Basta termos como critério principal de julgamento esta faculdade que partilhamos com todos os seres da terra: o aborrecimento! Que maravilha! Posso ver um ensaio, um exercício e dizer-me: "se me aborreço é porque alguma razão existe". Então, por desespero, procuro essa razão. Dou uma ideia a outra pessoa, ou pelo contrário abano-a, abano-me a mim mesmo... Logo que o aborrecimento aparece, sei que é um semáforo vermelho. Há alguns anos começámos a fazer uma coisa muito importante durante os ensaios: representávamos um trabalho em preparação, não acabado, com público a assistir. A maior parte das vezes íamos a uma escola representar para os alunos que não eram avisados e não sabiam do que se tratava. Não utilizávamos adereços, nem fatos, nem encenação, apenas o "espaço vazio" criado na salinha onde actuávamos. Não se pode fazer isso no início, é preciso ter feito algum trabalho, mas quando atingimos metade ou dois terços dos ensaios, testamos o que descobrimos para verificar o que desperta o interesse das pessoas e o que provoca o aborrecimento. O público em geral, mas sobretudo o público infantil, é o melhor crítico. As crianças não têm ideias pré-estabelecidas, interessam-se ou aborrecem-se, aderem ao trabalho dos actores ou ficam impacientes.

SILÊNCIO E TEMPO

Quando chegamos ao autêntico público, o grande barómetro, surgem os níveis de silêncio. Se escutarmos com atenção, podemos saber tudo de um espectáculo a partir do nível de silêncio criado por um grupo de espectadores atentos. Sentimos por vezes uma certa emoção que atravessa o público, a qualidade do silêncio transforma-se. Alguns momentos depois, podemos estar num silêncio totalmente diferente. E assim sucessivamente... Passaremos de um momento de grande intensidade a um momento menos intenso e o silêncio enfraquecerá, alguém vai tossir, coçar-se, mexer-se. Se o aborrecimento irrompe, virá a tosse, os pequenos ruídos, uma pessoa que se levanta, uma outra que cochicha e por fim, o pior de tudo, alguém que abre o programa!

Não devemos nunca ter a pretensão de que aquilo que fazemos é inevitavelmente interessante, nem dizer nunca que o público é mau. É verdade que, por vezes, os públicos são muito maus, mas não temos o direito de o dizer pela simples razão de que não devemos esperar que o público seja bom. Devemos simplesmente reconhecer que existem públicos fáceis e outros que o são menos. Quando o público é fácil, é a graça que cai sobre nós, uma dádiva do céu, mas um público difícil não é um inimigo. Não é um caso anormal. Pelo contrário, o público em condições vulgares é resistente, o que nos obriga a procurar continuamente o que o anima, sem perder nunca, não o esqueçamos, a relação íntima com o conteúdo e a relação com o outro. Tudo isso sem qualquer espécie de complacência, sem que procuremos agradar a qualquer preço.

Quando isso acontece, observamos um elemento fascinante que tem a ver com o tempo do espectáculo. No teatro à italiana, quando fazemos os ensaios sem qualquer contacto com o público, quando o pano se levanta pela primeira vez, raramente se cria o contacto entre a sala e os que começam a representar a história no palco. Muitas vezes o espectáculo começa com um determinado ritmo ao passo que o público não está no mesmo. Quando assistimos a uma estreia falhada, verificamos que os actores estão no seu ritmo, o público está no seu ritmo mas os dois movimentos não conseguem articular-se em conjunto.

Em contrapartida, no teatro de província, logo com o primeiro toque de tambor, músicos, actores, e público partilham o mesmo mundo, o mesmo espaço. Estão juntos. O primeiro movimento, o primeiro gesto criam a ponte e a partir daí todo o desenvolvimento da história é concretizado com

base num ritmo partilhado. Vivemos muitas vezes essa situação nas nossas experiências em África mas também aqui, ao representar em associações ou em lugares do género. Esse facto dá com muita clareza a impressão da relação que deve nascer e da estrutura ritmada de um espectáculo.

Você distingue, parece-me, entre a noção de "povo", noção sagrada como foi reconhecida outrora e que implica a troca, a partilha colectiva, e a do "público", que é mais moderna. Nos nossos dias, o público não partilha o que quer que seja. Não é essa a grande dificuldade do teatro moderno? E a noção de cultura não é um arranjo, muito artificial entre nós, para tentarmos estar juntos?

Estou inteiramente de acordo. As razões que levam à escolha de uma peça são muitas vezes pouco claras. Justificamo-nos dizendo simplesmente: "Encenamos esta peça porque a cultura exige que encenemos peças deste género." Mas por que razões? Quando levantamos esta interrogação fundamental, somos levados irresistivelmente à seguinte resposta: "A única razão válida só pode ser a relação com o público." Se não colocamos a pergunta, nesse caso surgirão milhentas razões: o encenador tem uma concepção da peça que quer revelar, tem uma experiência de estilo para apresentar, uma teoria política a demonstrar... mil coisas explicáveis mas secundárias em relação ao essencial.

O *TAZIEH* E A "RE-PRESENTAÇÃO"

O que disse leva a reflectir no que se passa quando retiramos um espectáculo tradicional do seu contexto.

Existe no Irão um teatro extraordinariamente forte, o único teatro que existe no Islão, chama-se *"tazieh"*. Este teatro tem por base a morte dos primeiros mártires do Islão e é representado pelos habitantes da aldeia, para a aldeia, numa determinada data. Interdito pelo Xá durante muitos anos, continuou a ser apresentado, clandestinamente, em trezentas ou quatrocentas aldeias ao mesmo tempo, como uma celebração. Um dos espectáculos mais comoventes que vi em toda a vida foi apresentado numa minúscula aldeia do Irão, uma peça sobre o martírio do duodécimo imã. Éramos três estrangeiros com o privilégio e a felicidade de sermos incorporados no círculo dos aldeões que assistiam ao espectáculo. A peça, representada duma maneira muito simples e popular, era extremamente comovente porque o público vivia uma autêntica "re-presentação", ou seja, qualquer coisa que se passara há séculos e voltava a estar presente. O martírio acontecia de novo perante os seus olhos e eles choravam como vimos chorar recentemente a população de Bagdade, depois dos bombardeamentos. O espectáculo tinha uma forma muito estilizada mas um conteúdo inteiramente real. Era uma realidade, uma vida paralela. A vida do passado estava de novo presente, novamente partilhada por toda a aldeia. As pessoas estavam profundamente comovidas, sabiam o que significava reviver algo que, sem essa representação, se teria tornado num dogma, numa fé, numa abstracção. Ora, era da realidade da sua fé que se tratava.

Fez-se muito barulho à volta do *"tazieh"*, em especial por causa da proibição que durara anos. Por fim, quando o país e o Xá procuravam transmitir uma imagem liberal positiva ao mundo, o Festival Internacional de Chiraz programou "o grande tesouro nacional iraniano", o *"tazieh"*. Foi então que vi como era possível numa só noite, ao deslocarem-se pessoas centenas de quilómetros, destruir completamente uma forma. Como se tratava de um Festival Internacional, em presença da rainha, recorrera-se a um encenador. Este transformou os fatos, por exemplo, as botas de borracha usadas pelo comerciante da aldeia, que lhe davam um andar orgulhoso, em botas de couro. Um luminotécnico tinha preparado efeitos de luz quando o espectáculo habitualmente é apresentado à luz do sol. Os adereços provisórios tinham sido substituídos por adereços muito bem executados, etc.

O "emburguesamento" do espectáculo foi total, mas o que nele havia de mais lúgubre e insuportável, de mais *deadly*, era o público. Em vez de um público crente, com a fé simples do lenhador para quem tudo isso

tinha um significado, havia um público do *"jet-set"* internacional perfeitamente indiferente ao conteúdo sagrado do espectáculo. Tinha ido para ver que se tratava de uma coisa bonita e folclórica, e ficaram todos contentes, vaidosos por terem assistido a um espectáculo maravilhoso e único. Não percebiam que tinham sido vigarizados e que não tinham visto um *"tazieh"*. Tinham assistido a uma coisa vulgar, maçadora, sem nenhum interesse real, que não proporcionava nenhuma espécie de experiência. Não percebiam que se tratava de "cultura", de folclore oficial. E toda a gente partiu, extasiada, para o *"cocktail"*!

Deu-se o mesmo fenómeno em Londres, aquando do Festival da Índia, com o *"Chauu"* de Bengala de que lhes falei há pouco. Na Índia, o espectáculo é apresentado à noite, com música, ruídos, fantásticos assobios, com todos os músicos a empunhar archotes para iluminar. Durante toda a noite, a aldeia fica num estado de excitação inacreditável, as pessoas levantam-se, tem uma grande parte de acrobacias, salta-se por cima dos miúdos que no chão soltam gritos... Dessa vez, o *"Chauu"* foi apresentado no Riverside Theatre, um espaço bonito, às quatro horas da tarde perante uma cinquentena de senhoras de idade, assinantes das revistas anglo-indianas, que se interessam pelo Oriente. Olharam cortezmente o espectáculo que chegara a Londres via Calcutá. Não tinha havido encenador e os actores faziam exactamente a mesma coisa que na sua aldeia, mas o espírito do espectáculo sumira-se. Havia apenas espectáculo, no sentido negativo da palavra.

É por essa razão que raramente sai do Bouffes-du-Nord em Paris?

Na verdade, viajamos muito. É um facto que depois dos três anos de experiências de que lhes falei, ficámos muito felizes por termos encontrado, graças a Micheline Rozan, o Théâtre des Bouffes-du-Nord que corresponde perfeitamente às nossas necessidades. Mas fazemos muitas digressões em França e no Mundo. Poderei relatar-lhes — o que terá a ver com as preocupações que hoje abordámos — o que foi nomeadamente a nossa digressão em França com o espectáculo *Ubu roi*.

DOIS MÉTODOS PARA ATINGIR O ESPECTADOR

O problema que vou agora abordar permanece muito em aberto. Se queremos atingir o espectador com muita força, ajudá-lo a abrir-se a um mundo que está ligado ao nosso e é ao mesmo tempo mais rico, mais amplo, mais misterioso que aquele que conhecemos todos os dias, dispomos de dois métodos.

O primeiro consiste em procurar a beleza. Uma grande parte do teatro oriental tem por base este princípio: para que a imaginação seja deslumbrada, devemos procurar em todos os elementos a maior beleza. Vejamos, por exemplo, o *Kabuki* ou o *Kathakali*, observemos o apuro na caracterização, a perfeição nos adereços mais simples, tudo isso por razões que ultrapassam a estética. Era como se por esta procura extremamente pura, quiséssemos ir mais longe, em direcção ao sagrado. Tudo no cenário, na música, nos fatos... tudo é preparado para ser enquadrado pela beleza. O menor gesto é estudado para evitar a banalidade e a vulgaridade.

O segundo método, exactamente oposto, considera que o actor dispõe de uma possibilidade invulgar, quando aí chega, de criar a ligação entre a sua própria imaginação e a imaginação virtual do espectador pela transformação do objecto banal em objecto mágico. Um grande actor pode transformar esta garrafa de água em plástico, objecto hediondo, numa criança maravilhosa. Vi, na Índia, uma dançarina de génio, Bala, sugerir com um único gesto a presença de um *"Krisna"* bebé. É preciso um actor dessa qualidade para conseguir uma forma teatral tão pura, esta alquimia na qual conservamos a dupla visão: uma parte de cérebro vê que se trata de uma garrafa de água mineral, e a outra parte do cérebro, sem contradição, sem tensão mas com alegria, vê ao mesmo tempo um bebé e a atitude da mãe para com a criança. Esta alquimia depende da natureza do objecto que não deve ter, *a priori*, qualidades especiais.

Deixo este problema em aberto porque não podemos dizer qual dos dois métodos é correcto, qual o melhor.

Pela nossa parte, temos procurado no "Bouffes-du-Nord" e algures as condições que correspondam àquilo que desejamos. Com *Ubu roi* decidimos fazer uma digressão em França nos lugares mais ou menos "mágicos", ginásios, recintos desportivos, locais horrivelmente ingratos e feios. Para os actores era um autêntico achado e um autêntico prazer chegar lá, transformar o lugar e dar-lhe vida. Mas isso não se pode fazer com todas as peças nem em todas as condições.

Vi Ubu *nessas condições, no sudoeste de França. É aquilo a que chama a "impureza" do teatro?*

O PURO E O IMPURO

Exactamente. Os verdadeiros problemas residem nos paradoxos, naquilo que não podemos resolver! Existe um jogo entre o que procura ser puro e o que deve tornar-se puro pela sua relação com o impuro. Vemos a que ponto um teatro idealista não pode funcionar, de tal maneira procura estar continuamente fora da matéria do mundo. O puro só pode exprimir-se no teatro através de alguma coisa que é de essência obrigatoriamente impura. É esse casamento misterioso que está no centro da experiência.

Falámos do "Bouffes-du-Nord" e de impureza... e se fôssemos comer![1]

(1) Trocadilho entre o nome da companhia e o termo popular "bouffer" – empanturrar-se (N. T.)

INTERVALO 2

Um dos grandes princípios do teatro *nô*, formulado há séculos pelo grande mestre Zeami, diz que o facto de representarmos a mesma peça, antes ou depois do jantar, altera tudo. Podeis verificar, depois de termos comido, que o ambiente entre nós é agora muito diferente. A iniciativa pertence-vos!

Escreveu em O Espaço Vazio *que "qualquer forma criada está moribunda". No entanto, referiu-se ao teatro nô que é um teatro formalmente muito ritualizado. Esta forma perdura e transporta uma grande intensidade. Você mesmo, no "Bouffes-du-Nord", utiliza muitas vezes a mesma forma: um espaço vazio, a presença de músicos, ausência de cenário, a intensidade colocada na relação entre as personagens... Pode explicar o que entende por "forma"? Não sei se a minha pergunta é clara?*

TODA A FORMA É MORTAL

Demasiado clara! É uma pergunta que nos leva muito longe. Tentarei dar-lhe alguns exemplos concretos.

Quando encontrei pela primeira vez, em 1968, o nosso actor japonês Yoshi, ele disse-me: "Eduquei-me no Japão com o teatro nô, tenho um mestre *nô*, trabalhei no teatro *bunraku* e no *nô*, mas sinto que esta forma admirável não está verdadeiramente em contacto com a vida dos nossos dias. Se ficar no Japão, não poderei encontrar solução para este problema. Tenho um grande respeito pelo que aprendi, mas ao mesmo tempo tenho necessidade de procurar noutro lado. Vim à Europa na esperança de descobrir como sair desta forma admirável mas que não nos fala da actualidade."

Segundo exemplo: uma experiência vivida por ocasião do espectáculo *La Conférence des oiseaux* [1]. Sempre odiei as máscaras que para mim tinham qualquer coisa mais do que *deadly*, verdadeiramente de moribundo. No entanto, para este espectáculo, pareceu-me interessante utilizá-las depois de ter visto uma série de máscaras balinesas bastante próximas do tipo humano e muito afastadas do rosto mortuário, indecente, que muitas vezes tinha sentido. Convidámos um actor balinês, Tapa, para trabalhar connosco. No primeiro dia, mostrou a toda a gente como se representa com máscara, como cada personagem actua. Os actores observavam-no com interesse, com respeito, mas não se davam conta de que ninguém era capaz de fazer o mesmo. Tapa mostrava a máscara tal como era vivida na tradição balinesa, com mil anos de tradição atrás. Não passaria de macaqueação querer ser o que não éramos. Por isso perguntámos-lhe o que era possível fazer. "Para nós, ao fim e ao cabo, o importante é o momento em que assumimos a máscara", disse-nos ele. Não era mais uma informação de estilo, era uma informação essencial. Pegámos na máscara e durante um momento prolongado olhámo-la até experimentar de tal maneira a impressão desse rosto que parecia respirarmos com ele. Só nesse momento pudemos colocá-lo no nosso próprio rosto. "A partir desse momento, cada um tentou descobrir a sua relação com a máscara, incluindo o actor de Bali, e constituiu uma experiência assombrosa ver que para além dos gestos codificados pela tradição de Bali, existiam mil formas, mil movimentos diferentes que correspondiam à vida da máscara. Estava ao alcance de todos porque não passava pelos códigos fixados pela tradição.

Terceira imagem: a primeira demonstração de *kathakali* a que assisti na Califórnia. Passava-se numa escola de arte dramática. Foi uma demonstração em duas partes. Na primeira, o actor, caracterizado, com o fato próprio, fez uma demonstração de *kathakali* tradicional, como se

(1) Este espectáculo, encenado por Peter Brook, foi apresentado em Lisboa, no Convento do Beato, a convite da Fundação Gulbenkian (N. do T.).

fosse uma verdadeira representação, com um disco para a música, etc. Era muito belo, muito exótico. Intervalo!

Quando regressámos, o actor tinha retirado a caracterização, tinha vestido uns *"jeans"* e uma camisa e começava a dar explicações. Para tornar mais vivas essas explicações, ilustrava-as, representava as personagens sem ter a obrigação de executar exactamente os gestos tradicionais. Inesperadamente, era para nós infinitamente superior à forma tradicional. A conclusão é que, em geral, com o significado com que utilizamos esta palavra, tradição quer dizer imutável. É uma forma imutável reproduzida por automatismo, mais ou menos moribunda, com algumas grandes excepções, quando a qualidade é de tal maneira extraordinária que a vida resiste, como quando algumas pessoas muito idosas permanecem incrivelmente vivas e comoventes. No entanto, toda a forma é mortal. Não existe forma, a começar por nós mesmos, que não esteja submetida à lei fundamental do Universo: a do desaparecimento. É maravilhoso. Todas as religiões, todos os conhecimentos, todas as tradições, todas as sabedorias aceitam o nascimento e a morte.

O *SPHOTA*

O nascimento representa a organização da forma, quer se fale de um ser humano, de um bebé, de uma frase, de uma palavra, de um gesto. Aquilo a que os indianos chamam o *sphota*. Este conceito é óptimo porque o seu significado reside no som da palavra. Numa torrente de energias sem formas, surgem subitamente espécies de explosões que correspondem a este termo: *sphota*. Podemos chamar a esta forma "encarnação". Alguém tem uma ideia, vê essa ideia que adquire uma forma, dure isso o tempo que durar. Alguns insectos duram um dia, há animais que duram alguns anos, os seres humanos duram mais tempo, os elefantes duram ainda mais tempo... todos estes ciclos existem, o mesmo se passa com uma ideia ou com a memória. Existe em nós uma memória que é uma forma. Algumas formas de memória ("onde meti o meu carro?") duram apenas um dia. No dia seguinte, apagam-se para darem

lugar a uma nova forma. Outras formas de memória duram mais tempo: um número de telefone pode ser lembrado vários dias, vários anos. Enfim, existem autênticas recordações, experiências fortemente marcantes, que duram toda a vida. O mesmo fenómeno se passa com todas as formas. Vamos ver uma peça idiota, um filme, e no dia seguinte já não sabemos do que se trata mas existem outras formas que se prolongam por mais tempo.

Quando encenamos uma peça, de início, forçosamente, o projecto não tem forma. O acontecimento é a organização da forma. Aquilo a que chamamos trabalho consiste na procura da forma certa. Se o trabalho saiu bem, o espectáculo pode, eventualmente, durar alguns anos, nada mais. *Carmen* durou entre quatro a cinco anos antes de sentirmos que tínhamos atingido o limite, tanto interior como exteriormente. A forma exterior, o grupo de cantores, já não tinha a mesma energia.

A FORMA REALIZADA

É por isso que não devemos confundir a forma virtual com a forma realizada. A forma realizada é aquilo a que chamamos um espectáculo. Adquire a sua forma exterior em função de todos os elementos que estão presentes no seu nascimento, como na astrologia. A astrologia no teatro é o lugar e o momento em que o espectáculo acontece. A mesma peça encenada hoje em Paris, Bucareste ou Bagdade será, evidentemente, muito diferente na sua forma. O lugar, o contexto social, político, o clima, o pensamento reflectem-se nas pessoas.

Perguntam-me às vezes qual a relação entre *A Tempestade* que encenei há trinta anos em Stratford e a de agora do Bouffes-du-Nord. Trata-se de uma pergunta absolutamente idiota! Como seria possível que houvesse a menor semelhança de forma entre uma peça encenada numa outra época, num outro país, com actores que eram todos da mesma raça e a de agora encenada com uma companhia internacional, dois músicos japoneses, um iraniano e africanos?

A forma não é uma coisa inventada, felizmente, pelo encenador, é o *sphota* de uma determinada conjuntura. Este *sphota* é como uma planta que brota, abre-se, vive o seu tempo, murcha, depois deixa o seu lugar para outra planta. Insisto muito nisto porque existe um grande mal-entendido que bloqueia muito o trabalho no teatro. Consiste em acreditarmos que aquilo que o autor, ou o compositor de ópera, escreveu no papel, é uma forma. Se pensarmos isso estamos completamente perdidos.

A FORMA VIRTUAL

Assim caímos num grande equívoco a respeito de Shakespeare que há muitos anos tenho vindo a observar. Pretendem alguns que "é preciso representar as peças de Shakespeare tal e qual ele as escreveu". Trata-se de um perfeito absurdo! Ninguém sabe qual a forma cénica que ele tinha na cabeça. Tudo o que sabemos é que escreveu uma cadeia de palavras que têm a possibilidade de originar formas incessantemente renovadas. Não há limites às formas virtuais que existem num grande texto. Um texto medíocre não pode dar origem a mais do que algumas formas enquanto que um grande texto, um grande fragmento musical, uma grande partitura de ópera são autênticos nós de energia. Como a electricidade, como todas as fontes de energia, a própria energia não tem forma, tem uma direcção, uma potência.

Podemos verificar em qualquer texto que existe uma estrutura. Mas nenhum poeta autêntico pensa *a priori* nessa estrutura. Ainda que tenha integrado em si mesmo algumas regras, existe uma impulsão que o compele a fazer determinadas coisas. Ao procurar fazer viver esses elementos, redescobre essas regras e é então que elas se integram numa estrutura de palavras. Uma vez impressa, há a forma que é o livro.

Se se trata de um poeta ou de um romancista, isso é quanto basta. Mas para o teatro, ficamos a meio-caminho. O que foi escrito e impresso não tem ainda a forma do que um dia poderá sair dessas palavras,

a forma dramática. Se dizemos "estas palavras devem ser pronunciadas de determinada maneira, ter uma determinada cor, uma música...", infelizmente, ou talvez felizmente, enganamo-nos sempre. Isso leva-nos ao que há de pior na tradição, no mau sentido da palavra.

Somos constantemente surpreendidos pela quantidade de formas inesperadas que podem surgir dos mesmos elementos e a tendência humana para as recusar representa sempre a redução de um universo.

Chegamos assim ao coração do problema. Na vida não existe nada sem forma: somos obrigados em todos os momentos, nomeadamente quando falamos, a procurar a forma. Devemos ter em consideração que essa forma pode ser exactamente o obstáculo absoluto à vida, que não tem forma. Não podemos escapar a esta dificuldade e a luta é permanente: a forma é necessária mas não é tudo.

Perante esta dificuldade, não adianta adoptar uma atitude purista e esperar que a forma perfeita caia do céu, porque nesse caso nada faríamos. Seria uma atitude estúpida. Reaparece aqui o problema da pureza e da impureza. A forma pura não desce do céu. A organização da forma é sempre um compromisso que é preciso aceitar, dizendo-se: "é provisório, temos que a renovar". Trata-se de um problema dinâmico que não se esgota nunca.

Isto não resolve o problema que consistia em dar-vos respostas breves!

No que se refere a Carmen *parece-me que a margem entre a forma virtual e a forma realizada é muito escassa. Foi por isso que fez alguns cortes? O corte permite aproximar aquilo a que chama qualidade?*

CARMEN EM HOLLYWOOD

Quando começámos a trabalhar na *Carmen* com Jean-Claude Carrière e Marius Constant, a única coisa em que estávamos de acordo era que a

forma dada por Bizet não era necessariamente a que lhe teria dado hoje. Tínhamos a sensação de que Bizet era como um argumentista de cinema contratado por uma empresa de Hollywood para fazer um grande filme de bilheteira sobre um belíssimo tema. O argumentista que conhece as regras do jogo sabe que, qualquer que seja a sua maneira íntima de ver as coisas, é obrigado a jogar com os critérios do grande cinema comercial internacional, todos os dias lembrados pelo seu produtor: a história de amor ilegítimo, o *happy end*, etc. Coisas que não têm nada a ver com um filme de Tarkovski, no qual tudo o que nele se encontra foi objecto de uma reflexão profunda, tudo é absolutamente necessário.

Tínhamos o sentimento de que Bizet tinha sido profundamente tocado ao ler o conto de Mérimée, uma novela inacreditavelmente depurada, com um estilo sem efeitos, sem complicações, sem artifícios. Ao contrário de um autor barroco, é muito simples e muito breve. Com base na novela, Bizet foi obrigado a fazer uma ópera cómica do seu tempo em que havia, como no Hollywood dos nossos dias, normas a respeitar. Partimos por isso do princípio a que me referi: o aborrecimento. Interrogamo-nos sobre a natureza do aborrecimento que as representações de *Carmen* nos provocavam, geralmente, para chegar à conclusão de que um palco vazio, de repente invadido por oitenta pessoas que vinham cantar e depois punham-se a andar, era profundamente aborrecido.

Para nós e para Marius Constant também a música não era tão genial como isso. O mais interessante era a música que exprimia as relações entre os protagonistas. Por isso decidimos, uma decisão nossa e que talvez nunca venha a ser repetida, tentar ver se podíamos extrair dessas quatro horas aquilo a que chamámos intencionalmente *La Tragédie de Carmen*, referência à tragédia grega. Ou seja, manter apenas a relação forte e trágica entre as personagens. Sentíamos que existiam passagens musicais de grande qualidade, provenientes do mais íntimo. Quando uma ópera é realizada num grande teatro, a uma grande escala, pode ter uma grande vitalidade, uma grande vivacidade mas não necessariamente uma grande qualidade. Procurámos reduzir tudo isso a uma música que pudesse

ser cantada suavemente, levemente, sem excesso e sem exibicionismo, sem grande virtuosismo. Ao fazê-lo, buscando a intimidade, procurávamos essencialmente a qualidade.

UMA MATRACA PARA FECHAR A BOCA

Por fim, como já perceberam, aconselho-os a sempre que forem ao teatro e se aborrecerem, não o esconderem, não acreditarem que são os culpados, que a falta é vossa. Não nos deixemos matraquear pela excelente ideia da cultura. Devemos perguntar com cuidado: "Trata-se de alguma coisa que falta em mim ou no espectáculo?" Temos o direito de contestar esta ideia horrível, hoje socialmente aceite, de que a cultura seria automaticamente "superior". Claro que a cultura é uma coisa importante, mas a ideia vaga de uma cultura que não seria revista, renovada, é uma ideia usada como uma matraca para impedir as pessoas de abrir a boca.

Há ainda pior, felizmente menos em França do que em Inglaterra ou na América, onde a cultura é considerada como o Mercedes ou o restaurante de categoria, como um signo exterior de êxito social. É essa a ideia básica do *sponsoring*. O princípio do *sponsor* é uma coisa trágica que penetra no nosso mundo. O único interesse de um *sponsor* por um acontecimento teatral consiste em convidar os seus clientes e as suas mulheres. É portanto necessário que o espectáculo esteja de acordo com a ideia que eles têm da cultura: que seja belo, lindo e aborrecido.

Em Londres, um teatro pequeno que goza de grande reputação, o "Almeida", desejava convidar a nossa *Carmen*. A companhia pediu um subsídio a um grande banco que ficou encantado: "*Carmen*, que ideia formidável!" Quando todos os preparativos da viagem estavam em ordem, o director do teatro recebeu um telefonema do responsável cultural do banco: "Recebi agora a vossa documentação, é estranho... O vosso teatro não está situado no centro de Londres? É nos arredores? E a *Carmen* é interpretada por quatro cantores e dois actores? A orquestra está reduzida

a catorze músicos? E o coro? Não há coro...?" Por quem nos toma? Imagina que o nosso banco vai levar os seus melhores clientes aos arredores para verem *Carmen* sem coro, com uma orquestra reduzida?" E desligou. Não conseguimos representar em Londres! Por isso insisto na diferença entre uma cultura viva e essa outra ideia da cultura, muitíssimo perigosa, que começa a assaltar o mundo desenvolvido, especialmente desde que se espalhou essa relação entre espectáculo e *sponsor*.

Falou muito do deadly theatre, *podemos voltar às restantes noções do seu livro, o "teatro sagrado", o "teatro bruto", o "teatro imediato"?*

O TEATRO SAGRADO

Quando se trata do "teatro sagrado" o essencial consiste em falar do invisível que se tornou visível. Na realidade, existem vários níveis de invisível. Toda a gente conhece e admite no século XX o nível psicológico, essa zona obscura onde, entre o que é dito e o que é verdadeiro, está a mensagem. Quase todo o teatro contemporâneo reconhece o imenso mundo freudiano onde, por detrás do gesto ou da palavra aparente, está a zona invisível na qual se situam as impulsões do ego, do superego, do recalcado, do inconsciente... que criam o desfasamento entre o que é apresentado como a verdade e o que é de facto uma forma de mentira.

Este nível de invisível psicológico não tem nada a ver com o teatro sagrado. O "teatro sagrado" diz que por detrás disso existe ainda, por baixo, à volta e por cima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais afastada das formas que somos capazes de ler, de registar, que contém fontes de energia extremamente fortes. Nessas zonas de energias pouco conhecidas existem impulsões que nos guiam para a "qualidade". Qualquer impulsão humana em direcção àquilo a que chamamos, de um modo impreciso e desajeitado, a qualidade, resulta de uma fonte de que ignoramos em absoluto a natureza, o próprio significado, mas que somos

todos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós mesmos ou noutra pessoa. Isso não se comunica pelo ruído mas através do silêncio. É aquilo a que chamamos, já que é preciso utilizarmos as palavras, "sagrado".

A única pergunta decisiva é esta: o sagrado é, ou não, uma forma? A degenerescência das religiões, a sua decadência, resulta do facto de confundirmos uma corrente, uma luz, que não é mais do que uma forma temporária, com aquilo que nomeamos, ou seja, cerimónias, rituais, dogmas. Algumas formas, que estavam perfeitamente adaptadas para algumas pessoas, alguns anos ou para uma sociedade inteira durante um século, ainda hoje estão presentes, defendidas em nome do respeito. Mas que respeito é esse?

Há milhares de anos o homem compreendeu que nada é mais terrível do que cultivar a idolatria porque o ídolo não passa de um pedaço de madeira. Se procuramos o sagrado, decisão inteiramente pessoal, claro, nesse caso não devemos transigir: ou pertence a todos os momentos ou não existe. Não podemos assumir um sagrado que funciona ao domingo e dorme nos outros dias da semana. É absurdo pensar que o sagrado existe no alto da montanha e não existe no vale.

O INVISÍVEL NA VIDA DOS HOMENS

O problema está no facto do invisível não ser obrigado, para agradar a toda a gente, a tornar-se visível. Alguns jornalistas que escrevem livros ou dirigem programas de televisão pensam que basta ir à Índia, bater à porta de um "*ashram*" e pedir para ver o guru para que ele lhes mostre o sagrado. "Bom dia, trabalho para a Antenne 2, queria ver o sagrado!" É claro que não vêem absolutamente nada e regressam a dizer que o sagrado não existe.

Se o invisível não é obrigado a manifestar-se, no entanto, pode fazê-lo em qualquer sítio e a qualquer momento, por meio de qualquer

pessoa, desde que as condições sejam as justas. Estou pois convencido que não serve de nada reproduzir rituais sagrados do passado que têm poucas hipóteses de nos levar ao invisível. A única coisa que pode ajudar-nos é o sentido do presente. Sentir que o momento presente está cercado de modo especialmente intenso e que as condições são favoráveis ao *sphota*, esse "relâmpago" que surge no momento do som certo, do gesto certo, do olhar certo, da troca certa. Nesse caso, entre milhentas circunstâncias completamente inesperadas, o invisível pode surgir, através de uma forma, claro. A procura do sagrado é portanto uma atitude, uma pesquisa.

O invisível pode manifestar-se nos objectos mais vulgares uma vez que a metamorfose, a alquimia, esteja presente. A garrafa de água de plástico de que falei pode ser transformada e impregnada pela aparição do invisível, no caso de a pessoa atingida estar em estado de receptividade e repleta de talento.

O sagrado é uma transformação, em termos de qualidade, do que de início não é sagrado. O teatro passa pelas relações entre os homens que, obrigatoriamente já que pertencem ao mundo dos homens, não são sagrados. O invisível aparece através do visível que é a vida dos homens.

O TEATRO BRUTO

O "teatro bruto", o teatro popular, é outra coisa.

É uma celebração dos meios disponíveis, o aniquilamento de tudo o que tem a ver com a estética. O que não quer dizer que não tenha a ver com a beleza, são as pessoas que dizem: "Não dispomos de ajudas exteriores, não temos um vintém, nem trabalho artesanal, nem qualificação estética, não podemos pagar belos fatos nem cenários, só temos o palco, só temos os nossos corpos, as nossas imaginações e os recursos pessoais."

Quando trabalhámos com o *Carpet Show*, era precisamente a isso que estávamos reduzidos. Era interessante verificar, em muitos países, que nos achávamos na mesma tradição que os grupos de teatro popular que encontrávamos, precisamente, porque não procurávamos a tradição. Nos sítios mais variados, Esquimós, Balineses, Coreanos, fazíamos

exactamente a mesma coisa. Conheci na Índia um maravilhoso grupo de teatro, um teatro de aldeia constituído por pessoas altamente dotadas e inventivas. Se tivessem que representar uma peça aqui, hoje mesmo, teriam logo utilizado as almofadas em que estais sentados, esta garrafa, este copo, estes dois livros... porque seriam estes os recursos de que disporiam. No caso do teatro bruto, é isso o essencial.

O TEATRO IMEDIATO

Quando falo de "teatro imediato", é unicamente para dizer que tudo o que disse até agora é muito relativo. Nada deve ser tomado como dogma nem como classificação definitiva. Tudo é aleatório como os nossos próprios recursos. Para dizer a verdade, "teatro imediato" significa que, qualquer que seja o tema tratado, devemos encontrar, aqui e agora, os melhores meios para dar vida a esse tema. Percebemos imediatamente que tal exige uma procura permanente, caso por caso, de acordo com as necessidades. Quando nos apercebemos disso, dispomos de uma riqueza extraordinária porque tudo se torna possível. Os meios do teatro sagrado existem aí, como os meios do teatro bruto. Teatro imediato quer dizer: "aquilo de que precisamos".

É este um tema muito importante. Trata-se do conflito entre duas necessidades: por um lado, a da liberdade absoluta na abordagem, o reconhecimento do facto de que "tudo é possível" e, por outro lado, a do rigor e da disciplina que fazem com que "tudo" não seja "não importa o quê". Como nos situarmos entre o "tudo é possível" e o "não importa o quê"? A disciplina, por si só, pode ser ou negativa ou positiva. Pode fechar todas as portas, negar a liberdade, ou, pelo contrário, constituir o elemento de rigor indispensável para sair da lama do "não importa o quê".

É por isso que não existem receitas. Permanecer demasiado tempo no profundo pode tornar-se aborrecido. Permanecer demasiado tempo no superficial torna-se banal. Devemos estar permanentemente em movimento.

Como ninguém faz a pergunta que permitiria uma resposta breve, eu mesmo a farei a mim mesmo.

"Não seria este o momento ideal para parar?"

A resposta seria: "Sim."

Até amanhã!

Cá estamos outra vez. Parece a continuação da novela! Vou brincar aos professores e pedir à classe: quais são as perguntas que ainda estão em suspenso?

— Disse "em relação ao cenário, voltaremos a falar"... Poderíamos voltar ao assunto?

— Há uma frase sua que li um dia: "não desejo que o ensaio seja embalsamado com trajectórias". Poderia classificar essa frase?

— Falou muito do actor, utilizando a mesma palavra para designar os actores profissionais das nossas sociedades e os — não-profissionais — das aldeias longínquas. Existe para si diferença entre um "actor" e alguém que não o é? E se essa diferença existe, que tem a ver com a formação? Ser actor aprende-se?

— Todos os que estamos aqui reunidos temos uma prática do teatro em meio escolar. Pode fazer algumas reflexões sobre as incidências pedagógicas do que nos disse ontem?

— Sinto que a maneira como falou da arte do teatro pode aplicar-se a uma arte muito mais subtil e complexa: a arte de viver. Esta "centelha" que procuramos no "espaço vazio", podemos desejá-la igualmente na vida para combater a banalidade. O medo do vazio que ultrapassamos através da segurança pode ser sentido do mesmo modo na vida. Podemos desenvolver a arte do teatro, tal como a comenta, sem desenvolver também essa arte de viver?

FAZER SAPATOS QUE ANDEM

Vejo que me fazeis uma grande pergunta, uma pergunta eterna, que cada um de nós se faz: "como viver?" Pelo contrário, a primeira pergunta

SEGUNDO DIA

era muito precisa e simples, a propósito do cenário. Trata-se de uma coisa curiosa porque, a meu ver, não existem contradições entre as grandes questões e a dimensão concreta das coisas.

As grandes dúvidas permanecem totalmente ilusórias e teóricas se não dispuserem de uma base concreta, de aplicação na prática. O que é admirável é o facto de o teatro ser exactamente o lugar de encontro entre as grandes perguntas da humanidade, os grandes problemas da humanidade, a vida, a morte... e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro. Nas grandes sociedades tradicionais, o oleiro é alguém que tenta viver os grandes problemas eternos ao mesmo tempo que fabrica a sua bilha. Esta dupla dimensão é possível no teatro, é mesmo o que lhe confere valor.

Podemos por isso considerar os dois pontos de vista, o abstracto e o concreto ao mesmo tempo, mas torna-se perigoso contentarmo-nos com uma abordagem demasiado abstracta, mesmo se for correcta. Mais vale procurar a ligação com a vida de maneira rigorosamente artesanal.

A pergunta referente ao cenário é muito prática: "Serve ou não serve? Preenche uma função? Funciona?" Se partirmos sempre do espaço vazio, o único problema é o da eficácia. O espaço vazio é insuficiente? Se a resposta for "sim", começamos então a ver claramente quais são os elementos indispensáveis. A base do trabalho artesanal do sapateiro consiste em fazer sapatos que andem, a base do trabalho artesanal do teatro consiste em produzir com o público, a partir de elementos muito concretos, uma relação que ande.

A IMPROVISAÇÃO

Pela minha parte, penso que ontem não respondemos a uma pergunta que abrange tudo o que evocaram: trata-se da necessidade de sermos completamente livres e ao mesmo tempo suficientemente rigorosos para evitar a condescendência, o "não importa o quê". O problema pedagógico está no centro desta preocupação.

Tentemos em primeiro lugar abordar este problema em termos concretos por meio da improvisação. Fala-se disso há muito tempo, toda a gente fala nisso, é um dos lugares comuns do nosso tempo, "improvisa-se" em tudo o que é sítio. Convém ter em conta que esta palavra refere-se a milhares de possibilidades diferentes, boas ou más.

Atenção: nalguns casos, mesmo o "não importa o quê" é bom! No primeiro dia dos ensaios, como aqueles entre vocês que são professores talvez o façam com uma nova classe, é quase impossível inventar um disparate que seja verdadeiramente disparatado porque a ideia mais insignificante pode ser eficaz. Tentemos! Vou dizer a primeira coisa que me passar pela cabeça: "Levantem-se, agarrem as almofadas em que estão sentados, e mudem rapidamente de lugar!"

(Ruídos. Todos mudam de lugar.)

Outra vez, mais depressa... sem chocarem... em silêncio... calmamente... formem um círculo!

(Toda a gente em movimento, de acordo com as indicações.)

Estão a ver, podemos inventar tudo. Foi a primeira coisa que me veio ao espírito. Não me perguntei: "Será um disparate, um grande disparate, um grandessíssimo disparate?" Não fiz o menor julgamento para com a minha própria ideia no momento em que me surgiu. No entanto, podemos verificar que a atmosfera entre nós está mais descontraída, que nos conhecemos melhor. Estamos prontos para fazer qualquer coisa. Alguns exercícios, portanto, são úteis, como os jogos, simplesmente porque descontraem.

Improvisar porquê? Em primeiro lugar para criar uma atmosfera, uma relação, para pôr toda a gente à vontade, permitir que se levantem, que se sentem sem com isso fazer um drama. Procuramos antes de mais a confiança, para lutar contra o medo de que falámos antes. O que hoje bloqueia mais as pessoas é falar. Por isso não devemos começar com a palavra, com as ideias, mas com o corpo. O corpo liberto é um primeiro passo.

Acabam, pois, de executar uma improvisação. Vejamos agora um outro disparate: "Levantem-se, fechem o círculo... lancem a almofada ao ar e apanhem-na..."

(Toda a gente tenta.)

PROPOR UM DESAFIO

Vamos introduzir agora um bocadinho de rigor: "Lancem a almofada ao ar... andem à roda... e apanhem-na."

(Toda a gente tenta.)

Agora que quase dominam este movimento, precisamos de um outro elemento de rigor: "Lancem a almofada ao ar... desloquem-se para a direita... e apanhem a almofada do vizinho..."

(Toda a gente tenta.)

Não levemos este exercício até à perfeição. Observemos que estamos agora um tanto mais animados, o corpo começa a aquecer, no entanto, o verdadeiro rigor ainda nos escapa. Como em muitas improvisações, o primeiro passo é importante mas não basta. É preciso tomar consciência, ao mesmo tempo, da alegria e da armadilha da improvisação. Ao proporcionarmos uma possibilidade de vida, de expressão, de movimento diferente do que acontece na vida quotidiana, entramos imediatamente num estado de alegria mas se, muito rapidamente, não propomos um desafio, a experiência marca passo. Verifiquei-o em todas as formas de improvisação. Nos Estados Unidos, quando os grupos de teatro improvisam, utilizam o princípio de não intervir nunca, não interromper nunca uma improvisação. Se quereis saber de verdade o que é o aborrecimento, deveis assistir a uma improvisação de dois ou três actores que se instalam e "aí ficam". É inevitável ficarem imediatamente bloqueados. É por isso indispensável mudar constantemente de registo.

O CÉLEBRE EXERCÍCIO DO SR. BROOK

Vou propor-lhes uma nova improvisação. Comecemos por um aviso: não tentem reproduzir num outro contexto o que estamos aqui a fazer. Seria uma tragédia se no próximo ano, nas escolas francesas, as crianças começassem a atirar almofadas ao ar com o pretexto de que se trataria do "célebre exercício do Sr. Brook". Sem dúvida que há coisas muito mais divertidas para inventar.

Aqueles que estão à minha frente, designem-se um a um por um número.

(Exercício: uma quinzena de pessoas. Cada um se designa, na ordem em que está colocado, por um número... um... dois... três... quatro... etc.)

Tentem agora designar-se de um a quinze, mas sem que tenham em conta o lugar em que estão. Podem começar. É preciso ir de um a quinze sem que duas pessoas falem ao mesmo tempo.

(Exercício: um... dois... três... quatro... depois duas pessoas dizem cinco ao mesmo tempo.)

Não. Como duas pessoas falaram ao mesmo tempo, é preciso recomeçar.

(Exercício: o grupo designa-se de um a quinze, um após outro, sem confusão.)

Basta. Observem que por um lado há liberdade absoluta, cada um designa-se quando quer, e, por outro, duas condições que impõem o rigor, manter a ordem dos números e não falar ao mesmo tempo. Tudo isso exige uma concentração maior que a primeira tentativa que consistia simplesmente em indicar o número na ordem em que se estava colocado.

Uma anedota: este exercício foi-me revelado num café por um encenador norte-americano. Disse-me ele: "Os meus actores executam muitas vezes o Seu Grande Exercício." Perguntei-lhe de que estava a falar e ele descreveu-me o que acabámos de fazer... que eu não conhecia nem pouco mais ou menos. Apanhei-lho logo. Passámos a fazê-lo com regularidade. Neste exercício, as pessoas enganam-se com frequência. Pode prolongar-se por vinte minutos ou meia hora, a tensão agudiza-se e a qualidade de escuta do grupo transforma-se. Podemos considerá-lo como um exemplo do que poderíamos chamar exercícios de preparação.

COMO ESCUTAMOS UMA MÚSICA

Peguemos num outro exemplo simples para ilustrar um princípio. Façam um movimento com o braço direito, deixem-no ir não importa onde, realmente não importa onde, sem pensar. Ao meu sinal, comecem e depois parem o movimento. Força!

(Todos movimentam o braço.)

Parem. Tentem agora sentir a totalidade do movimento, sentir que estão prestes a exprimir. Sintam a impressão interior que se desprende dessa atitude. Olho-os a todos, aceitaram nada querer contar, no entanto, cada um exprime alguma coisa. Nada é neutro.

Façam a experiência uma segunda vez: um movimento do braço, não premeditado.

(Todos movimentam o braço.)

Tentem, sem alterar essa posição, sentir a relação entre a mão, o braço, o ombro... até aos músculos do olho. Sintam que há nisso um significado. Agora, façam um pequenino desenvolvimento do gesto e parem de novo.

(Movimento leve.)

Sintam que nesta pequeníssima recordação, alguma coisa se transformou na totalidade da atitude. Obrigado!

Apercebemo-nos até que ponto, para além de todos os hábitos, estamos continuamente a exprimir, consciente e inconscientemente, mil coisas com o corpo. A maior parte das vezes, isto passa-se sem que o saibamos.

Vamos fazer agora uma outra experiência. Façam a mesma coisa mas em vez de executarem um gesto vosso, executem um gesto comandado, este: coloquem a mão inteiramente aberta para a frente, com a palma para o exterior.

(Fazem todos o mesmo gesto.)

Trata-se do contrário da improvisação: há momentos fazíeis um gesto vosso, fazeis agora um gesto improvisado. Peço-vos para aceitardes simplesmente assumir esse gesto. Não me perguntem "o que é que isso quer dizer?" com modos intelectuais e analíticos, nesse caso estariam de fora. Tentem sentir as sensações que lhes provoca. Estão a viver alguma coisa que lhes é transmitida do exterior, diferente do gesto livre anterior, e no entanto se o assumirem totalmente, é a mesma coisa.

Tentem sentir como esse gesto está ligado à expressão dos olhos. Nada de comédia, nada de esgares para justificar a intervenção dos olhos e do rosto, deixem que a relação se faça e o resultado será muito forte.

Tentem agora continuar, como se escutassem uma música, como este gesto se transforma quando se passa desta primeira posição, com a palma para fora, para uma outra posição, a palma para o tecto. O que estamos a tentar fazer não é apenas sentir os dois gestos mas a passagem de um para outro, e como isso implica uma transformação.

(Movimentos.)

Procurem agora, mas a sério, variantes pessoais neste movimento, articulem o gesto como quiserem, procurem o tempo de cada um que criará um outro significado. Não uma ideia *a priori* mas uma ideia

vivida. Para não reflectir devemos ser sensíveis ao eco, à ressonância produzida pelo gesto no corpo.

(Movimentos.)

O que acabam de fazer é ainda uma "improvisação". Há portanto duas formas de improvisação, a que parte da liberdade completa da pessoa e a que tem em conta uma coacção imposta que, no espectáculo, pode ser um texto, uma encenação... Mesmo neste caso, e em todas as representações, o actor deve "improvisar".

O AMADOR E O PROFISSIONAL

O que fizemos em alguns minutos pode, normalmente, levar semanas e meses. Exercícios como o jogo com as almofadas, por exemplo, podem ser propostos a crianças durante vários meses. Direi mesmo que podemos fazer disparates, representar personagens cómicas durante muito tempo antes de produzir o menor juízo, para que o processo de confiança se afirme. Com actores profissionais podemos atingi-lo depois de alguns dias de repetições, representando, usando música, dançando... Para preparar *A Tempestade* fomos passar uma semana à Cartucha de Villeneuve-lès-Avignon, totalmente isolados, a fazer os mais variados exercícios sem nem por um momento utilizar a peça. Parece-me que numa escola poderíamos fazer coisas deste género durante muito tempo. É uma coisa muito boa quando, através da brincadeira, conseguimos abrir-nos, com a condição de que exista depois um outro patamar. Abordamos aqui a diferença, que vos interessa, entre amador e profissional. O amador pode fazer muitas coisas pelo arrebatamento, pelo entusiasmo. O profissional tem de atingir um domínio que, em todas as circunstâncias, transmita a impressão de ser natural.

Encontramos no cinema o melhor exemplo deste fenómeno. Actores amadores, às vezes crianças, alguém que encontramos na rua, podem

representar aparentemente com tanta qualidade como os actores profissionais. No entanto, não podemos dizer que todos os papéis, em todos os filmes, podem ser interpretados, indiferentemente, por amadores ou profissionais. Onde está a diferença? Se pedis a um amador para fazer perante a câmara o que faz normalmente na vida, fá-lo-á muito bem. Foi o caso, por exemplo, de *A Batalha de Alger*[1] no qual os argelinos, que efectivamente tinham vivido os combates, a clandestinidade, a resistência, puderam representar, alguns anos mais tarde, não apenas os mesmos gestos mas as mesmas emoções. Mas se pedirmos a alguém que não é profissional para assumir um estado de emoção que não é normalmente o seu, será muito mais difícil.

Entre as mãos de um verdadeiro artista, tudo pode parecer artificial ou tudo pode parecer natural, é conforme. Imaginamos que os gestos da vida quotidiana são automaticamente mais reais que os que são utilizados na ópera ou num bailado. Não é exacto. Basta ver o trabalho do Actor's Studio para perceber que o supernaturalismo pode dar uma impressão tão artificial como cantar ópera, e vice-versa. O papel daquele que representa consiste em tornar natural qualquer estilo. Voltamos ao início: qualquer que seja o gesto, assumo-o e torno-o "natural".

Para ir mais longe nos exemplos, seria interessante debruçarmo-nos agora sobre uma passagem de *A Tempestade* e verificar como é possível transformar frases que nada têm a ver com as palavras quotidianas para as transformar em expressões naturais.

No entanto, antes de voltarmos a Shakespeare proponho que tomemos um pouco de ar e uma chávena de chá!

(1) Filme de Gilles Pontecorvo (N. do T.).

INTERVALO 3

país conhece actualmente pois devem ter deixado lá vibrações perniciosas! É claro que se trata de um exercício levado a um extremo absurdo.

Na verdade, é conveniente combinar as duas abordagens ao mesmo tempo. É muito importante, para abordar uma cena, levantarmo-nos e representar, estar de pé e representar, improvisando, descobrindo o texto de um modo dinâmico e activo. Eu sou, pessoalmente, em absoluto surdo e cego perante a técnica alemã que consiste em sentarmo-nos a uma mesa, durante semanas, para discutirmos. Esta teoria pretende que antes de termos elaborado uma espécie de esquema intelectual, seja proibido levantarmo-nos com o pretexto de que não conheceremos a direcção do trabalho. Este princ[illegible] sem dúvida, a uma operação militar tipo "Tempestade do deser[illegible]eneral Schwarzkopf deve ter feito esse trabalho com muita inteligência, reunindo os seus colegas aliados à volta de uma mesa antes de enviar os carros de assalto para o Koweit, mas o teatro é outra coisa...

INTUIÇÃO E ANÁLISE

Voltemos por um momento ao que estávamos a fazer antes do intervalo. Há uma diferença, evidente e forte, que se instala desde logo, a partir do primeiro patamar, entre o amador e o profissional. Quando se trata do canto, da dança ou da acrobacia, a diferença é evidente porque as técnicas são muito visíveis. No canto, a nota é afinada ou não é. No trabalho de um actor a dif[illegible]nte nítida, a exigência é igualmente grande mas é quase impossível definir os elementos que estão em jogo. Podemos ver o que não está certo, mas o que deve fazer parte do jogo, para que esteja certo, é de tal maneira subtil e complexo que é difícil designá-lo com tanta precisão. Por isso, quando tentamos encontrar a verdade de uma relação entre duas personagens, o método analítico militar não resulta. Esse método só pode dizer respeito à parte "visível" dos problemas mas não a essa imensa parte oculta na sombra. Perante essa dificuldade somos obrigados a utilizar várias técnicas ao mesmo tempo.

Pela minha parte, gosto de ligar num mesmo dia coisas aparentemente contraditórias: em primeiro lugar, exercícios de preparação que devemos fazer todos os dias como quem trabalha no seu jardim, a seguir um trabalho à volta da peça, sem ideias preconcebidas, como quem se atira à água, por fim, uma terceira fase, a análise racional, a clarificação do que fizemos até aí.

Esta clarificação só é bastante importante se for inseparável de uma compreensão intuitiva. Detesto o trabalho à mesa porque neste caso conferimos à análise, ao acto mental, uma importância maior que à utilização do instrumento intuitivo. Ora, este instrumento, mais subtil, vai muito mais longe que a análise. Convém ter presente que a intuição sem mais pode, também ela, ser perigosa e levar a este paradoxo conhecido por numerosos actores: "Isso deve ser bom já que o sinto!" Enganam-se na maior parte das vezes. Isso justifica a existência do encenador, quer dizer, do olhar à frente do actor. Esse olhar crítico, no sentido largo do termo e não como avaliação, esse olhar lúcido pode permitir ao actor progredir. É claro que o encenador também se pode enganar!

Logo que abordamos os problemas difíceis de uma peça, confrontamo-nos ao mesmo tempo com a necessidade da intuição e da reflexão. Não podemos passar sem uma e sem a outra. Podemos tentar um exercício rápido sobre estes problemas a partir de uma passagem muito difícil de *A Tempestade*. Quem tem coragem de ler este texto em voz alta?

(Um participante levanta-se e recebe o texto.)

"PRÓSPERO. Pareceis, meu filho, de humor perturbado. / como pelo desgosto. Então, um pouco de alegria. / as nossas festas acabaram. Os nossos actores, / como vos disse, não passavam de espíritos / que se dissolveram no ar, no ar fino. / e desta visão o suporte sem raízes, as torres coroadas de nuvens, / os palácios magníficentes, os templos solenes / e o próprio vasto globo, / e tudo, sim, tudo o que pode dele herdar, / vai um dia desfazer-se e, como este espectáculo / imaterial se desvaneceu, / não deixará um rastro de bruma, / pois nós somos da mesma matéria / de que são feitos os sonhos.

A nossa vida breve / está pelo sono rodeada. / Senhor, estou inquieto, suportai a minha fraqueza, o meu velho cérebro confunde-se, / que a minha enfermidade não vos preocupe, / se quiserdes, retirai-vos para a minha cela / e repousai. Vou dar uma ou duas voltas / para apaziguar estas pancadas na minha cabeça."

A TRADIÇÃO E O NATURAL

Como estais a ver, este texto é terrivelmente denso e complicado. Qual é a nossa primeira obrigação? O actor deve conseguir representar esta passagem dando a sensação de que esta maneira de falar é natural. Seria manifestar um desprezo absoluto para com um grande autor como Shakespeare pensar que ao escrever a sua última peça, ele se teria dito de súbito: "Bem, agora deixo de fazer teatro, vou fazer literatura. Instalai-vos comodamente no vosso sofá que eu, Shakespeare, vou fazer-vos poesia!" Digo isto a brincar [illegible] em Inglaterra, durante muito tempo, a tradição vitoriana, que ainda hoje se mantém, pretendia que Shakespeare utilizasse como pretexto uma intrigazita imbecil para a transformar em "literatura". Os amadores de literatura iam à prova, saltavam os disparates da intriga a beber um copo, para se deleitarem de vez em quando com passagens muito belas. A que foi agora lida era uma dessas passagens, os grandes actores da época faziam retumbar com as suas belas vozes o valor poético dessas palavras. Esta concepção é totalmente absurda.

No entanto, p[illegible]moderno fica completamene perdido, desarmado, perante este texto ao pensar: "Se tudo o que é dito é de facto a expressão da personagem, isso significa que é realista. Por isso, para ser convincente, tenho que falar como se fosse um diálogo natural, como numa conversa. "Ora, isso é impossível. A não ser a primeira frase. Diga a primeira frase.

"Pareceis, meu filho, com o humor perturbado,
como se tivesses um desgosto. Então, um pouco de alegria."

Trata-se de um ser humano que diz a outra pessoa: "que tens tu? Então um pouco de alegria." É uma frase simples sobre a vida e se o actor, por automatismo, usa uma voz solene, uma voz "shakespeariana" para o dizer, é evidente que ridiculariza o texto. Qual é a última frase?

"Senhor, estou inquieto."

Eis uma outra frase de todos os dias. Podemos dizê-la de todas as maneiras mas tem a ver com os tons de "Bom dia" que evocámos antes. "Senhor, estou inquieto" também não pode tornar-se numa frase solene a não ser que queiramos de novo ridicularizar o texto.

Utilizámos os dois momentos mais claros, fáceis de abordar, porque as frases correspondem a relações quotidianas. Agora surge um problema essencial: Shakespeare teria podido escrever a continuação da mesma maneira? Bastaria fazer uma improvisação sobre o mesmo conteúdo, ou seja, uma reflexão sobre a vida, sobre a ilusão, sobre a morte, para verificar que precisaríamos de dez vezes mais de palavras.

Se considerarmos a noção de que falávamos ontem, a diferença entre o teatro e o não-teatro, que é a concentração da vida, da verdade, vemos que a grande arte do grande escritor consiste em descobrir, por meios extremamente subtis, uma maneira muito condensada de dizer as coisas. "Somos da mesma matéria de que são feitos os sonhos. A nossa vida breve está pelo sono rodeada." Cada palavra destas frases soa fortíssima porque Shakespeare fez um trabalho que corresponde ao seu génio, para descobrir o modo mais económico de dizer o que é indispensável ao entendimento da peça e da personagem.

Se agora esquecermos o autor, podemos observar que é a personagem Próspero que é obrigada a encontrar nela própria a necessidade absoluta de dizer essas palavras. Porque é ele obrigado, para falar a esse rapaz que não está alegre, a inventar, a encontrar as palavras certas, a criar esta passagem? O actor que representar este papel deverá pôr-se esta pergunta, trabalho muito diferente do do actor que acredita que está lá para servir o

poeta. Ele está lá para ir muito mais longe, para o servir de uma maneira muito mais profunda tentando compreender porque ela, a personagem, deve inventar no próprio momento essas palavras.

LER O TEXTO

Para isso, uma dupla diligência é necessária. Por um lado, é preciso entender, através de longos ensaios, o que é a personagem. Todas as espécies de experiências poderão ajudar-nos: a experiência da peça na íntegra, a experiência do texto que evoca qualquer coisa sempre que o interpretamos, a reflexão [illegible]or, o contexto da peça... Será sobretudo necessário não ficar por esses problemas periféricos, por mais substanciais que pareçam, para observar o que está escrito. Esse olhar pode ser guiado por ideias mas também pela própria música dessa passagem. Jean-Claude Carrière escreveu-o em alexandrinos, não ritmados, o que é um excelente equivalente dos versos livres de Shakespeare de dez sílabas. Se os lerdes respeitando a forma, a própria forma sugerir-vos-á algumas coisas. Pode ler a primeira frase?

(Leitura entrecortada.)

"Pareceis... meu filho... com o humor perturbado..."

Cortou a frase. Cor[illegible]nas vezes, o que é demais. Para começar, antes de encontrar a necessidade imperiosa de eventualmente a cortar, o que poderá acontecer depois, o primeiro passo consiste em observar o que está escrito e que é uma única frase.

(A leitura continua.)

"Pareceis meu filho com o humor perturbado, como se tivesses um desgosto..."

"Como pelo desgosto" não pertence à mesma frase. É um alexandrino mas não é o poeta que o diz: "Vou escrever um alexandrino." É precisamente o contrário. O que ele quer exprimir está ligado à palavra "perturbado". É uma palavra que devemos deixar vibrar. Vede agora: "como se tivesses um desgosto".

"...como se tivesses um desgosto..."

Tentem saborear de maneira subtil a beleza da palavra *chagrin*, "desgosto".

"...como se tivesses um desgosto..."

Não se trata de uma beleza abstracta mas de uma relação muito especial entre a palavra e o sentimento. Jean-Claude Carrière reproduziu excelentemente a opção de Shakespeare ao escolher uma palavra — *chagrin*, desgosto — que entra em ressonância com as sonoridades, o *c*, o *m*, de *"comme le..." "comme par le chagrin"* permite à voz ser igual a um gesto terno, exactamente como se, num bailado, fizesseis um gesto com a mão, ou numa ópera um determinado remate de frase. A própria música da frase explica por que foi escrita dessa maneira. Não foi por causa da música nem da beleza mas para que a relação humana fosse transmitida pelas palavras. Leia esta primeira frase e sinta essa pequena ruptura, exactamente antes... "como pelo desgosto".

"Pareceis meu filho ter o humor perturbado...
como se tivesses um desgosto."

Sim, mas atenção, não se deixem prender por um tom poético ou solene. A estrutura não é natural mas o tom deve ser de tal modo natural que possamos acreditar que é assim mesmo que toda a gente se dirige a um jovem.

Continuemos.

"Os nossos actores, / como vos disse, não passavam de espíritos / que se dissolveram no ar, no ar fino, / e desta visão o suporte sem raízes..."

PARAGENS E IMPULSÕES

Neste caso, tenta exprimir algo de muito complexo. *"Os nossos actores, como vos disse, não passavam de espíritos que se dissolveram no ar, no ar fino...* Reparem que nestes dois versos, a palavra que tem uma certa qualidade, aquela que Próspero pronuncia, é a palavra "espírito". Para ele, "espírito" faz parte da sua vida. Para a personagem, o espírito é uma realidade viva, quotidiana e nocturna. Para nós, "espírito" não é forçosamente uma palavra concreta, é-o para a personagem. Não devemos desvalorizar essa palavra como acaba de o fazer.

"que se dissolveram no ar, no ar fino,
e desta..."

Está escrito de tal maneira que a conexão é inevitável. Mais tarde, no trabalho, podereis fazer mil coisas, mas no começo, na primeira abordagem, devemos ter rigorosamente em conta a estrutura do texto escrito que não é nunca gratuito. Este alexandrino não quer ser um encadeamento automático. Em todo o Shakespeare, no momento em que uma frase acaba e uma outra começa, há uma impulsão que arranca. Para abordar o texto, é nec[illegible]ter em consideração qualquer ruptura, por mais insignificante que pareça, com o risco de a ignorar mais tarde.

"E desta visão o suporte sem raízes,
as torres coroadas de nuvens."

Também nisto há uma alteração das regras. A cesura é importantíssima pela simples razão de passarmos de um nível emocional e intuitivo a uma determinada transparência da ideia. A palavra "visão" impõe uma verdadeira dimensão filosófica mas se entrarmos demasiado rapidamente no "suporte sem raízes" tudo se torna incompreensível.

"E desta visão o suporte s[illegible]izes,
as torres coroadas de nuvens,

os palácios magnificentes, os templos solenes
e o próprio vasto globo
e tudo, sim, tudo o que pode dele herdar,
desfazer-se-á um dia, e como este espectáculo
imaterial se desvaneceu,
não deixará um rastro de bruma..."

IDENTIFICAR-SE À PERSONAGEM

Se quisermos identificar-nos com o Próspero, que improvisa no próprio momento este pensamento majestoso e invulgar, devemos entender até onde vamos. Depois "desta visão" não podemos cortar a continuação. É um bom exercício perguntarmo-nos de cada vez: "Podemos cortar a continuação?" Podemos fazê-lo depois de "o ar fino", mas também depois de "esta visão"? Estas duas palavras não bastam para evocar o que ele quer evocar. Se Próspero na realidade improvisasse este texto, como numa conversa, veria à sua frente o rosto atento mas um pouco perdido do pobre Fernando que não compreenderia. Seria obrigado a ir mais longe e a precisar o que devemos entender por "o suporte sem raízes", transmitir depois a lista, *"as torres coroadas de nuvens"*, *etc.*

"...as torres coroadas de nuvens, os palácios magnificentes..."

Não, não! Está a comer as palavras. Tente imaginar imagem por imagem. Não se sinta seduzido pelo encanto das palavras mas tente, pelo contrário, evocar de maneira muito clara cada uma das imagens. Próspero fala com muita precisão da "torre coroada de nuvens..." do "palácio magnificente", do "templo solene", tudo isso está prestes a alargar-se até à imagem da Terra, à totalidade das nossas impressões. Sente esta escalada? Leia isso calmamente.

"...as torres coroadas de nuvens..."

Desta vez foi demasiado prudente. Leu um tanto demasiado lentamente. Procure descobrir o movimento que sai naturalmente da frase. Não apresente a frase ao público, não "recite". Não é uma apresentação da "literatura" que tem que fazer. Tente romper com isso dizendo francamente, totalmente, "torres coroadas de nuvens", à sua maneira.

"...as torres coroadas de nuvens, os palácios magnificentes,
os templos solenes..."

Atenção, agora está a ir a galope. Está a falar de coisas concretas, é necessário que todos aqueles que estão a ouvi-lo compreendam que as imagens não são igua[illegible]. Se estivesse um chinês entre nós que não soubesse francês, teria a impressão que tinha dito três vezes, *"as torres coroadas de nuvens"*. As torres, os palácios, os templos, são diferentes em todos os lugares... Pode descobri-lo permitindo-se a si mesmo ser guiado pela diferença desde logo presente na frase. Ora, houve um bloqueio dessa diferença. Não há mais nada a fazer a não ser aceitar a diferença. Tente fazê-lo dirigindo-se a três pessoas diferentes, isso ajudá-lo-á.

"... as torres coroadas de nuvens...
os palácios magnificentes...
os templos solenes..."

Não há nisso nada de gratuito. Simplesmente ajuda a malaxar um texto que começa por ser rígido e ingrato. Observe bem, *"as torres coroadas, os palácios magni[illegible]s, os templos solenes"* são imagens breves a que se segue um elemento maior que se exprime por uma frase maior: *" e o próprio vasto globo..."*

"... Se o próprio vasto globo, e tudo, sim, tudo o que pode dele herdar..."

A CHEGADA AO CUME DO PENSAMENTO ABSTRACTO

Quando atinge o fim da sua improvisação interior, Próspero tem a

obrigação de ir mais longe que o "vasto globo", acrescenta "e tudo". Utiliza desse modo um truque estritamente shakespeariano que consiste, ao chegar ao cume do pensamento abstracto "o vasto mundo...", acrescentar-lhe uma pequena coisa para que se torne natural. "E tudo o que pode dele herdar" está lá para preparar a queda, inesperada. Vai dizer a seguir uma frase muito simples...

"E como este espectáculo imaterial se desvaneceu..."

Sim! "Espectáculo imaterial" são duas palavras que poderiam constituir uma única, que chocam o rapaz que escuta. Não é todos os dias que colamos estas duas palavras. Há horas que falámos do espectáculo e ninguém utilizou esta expressão "espectáculo imaterial"! Não precisamos por isso de a sublinhar de um modo artificial. Diga a frase seguinte.

"... não deixa um rastro de bruma..."

Tudo leva, de passagem pelas ideias, a esta frase misteriosamente clara e obscura que perde toda a sua qualidade se lhe dermos o menor elemento intelectual. Shakespeare falou da totalidade do mundo, da experiência humana e eis de súbito uma pequena frase *"não deixa um rastro de bruma"* que é o contrapeso de todas as belas imagens precedentes. Esta frase, portanto, deve ser muito viva mas leve; se fosse pesada, explicativa, perderia a sua dimensão de contraste com *"os templos solenes..."*

Como estamos a ver, para um actor, qualquer que ela seja, a tirada shakespeariana é difícil porque a personagem não acaba nunca de dizer o que tem a dizer. Chegamos aqui e Próspero não disse tudo o que queria dizer. Quer chegar à sua própria conclusão, quer que Fernando compreenda o seguimento.

"... porque nós somos da mesma matéria de que são feitos os sonhos. A nossa vida breve está pelo sono rodeada."

SENTIR PARA COMPREENDER

Para dizer isso, não podemos pedir a um intérprete de Próspero, mesmo que se tenha preparado durante semanas, que o consiga imediatamente. É preciso que ele atravesse mil coisas na sua compreensão, "ensaiar, ensaiar, ensaiar", como dizia Jean Renoir. Sentir, no interior dele mesmo, para compreender como dizer uma frase aparentemente bonita e poética de tal maneira que seja a expressão única da sua mais profunda convicção.

O que Próspero afirma representa a lição essencial da sua vida apreendida através de toda uma existência e é isso que ele quer transmitir a Fernando. Se o actor descobrir o gesto correcto, nesse caso a frase soará naturalmente porque [illegible]o que ele quererá dizer e só isso. Se não conseguir, dirá um verso bonito, uma frase de autor e nós estaremos de novo no teatro burguês, lúgubre e insuportável. Não pretendo que um actor possa lá chegar todos os dias mas o objectivo é esse momento no qual, através dos modos, dos estilos, dos registos sempre mutáveis e flutuantes, existirá uma realidade natural atrás do que é dito.

Um actor pode chegar lá na condição de encontrar essa relação entre a liberdade na procura e [illegible]da forma presente no papel. Esta forma não indica como dizer, nem como representar, ajuda-nos simplesmente a entender.

Se agora voltasse a fazer o que fizemos, seria, no melhor dos casos, um trabalho de aluno mas ainda não uma interpretação. É preciso descobrir esta outra forma que é o trabalho do actor. Esse trabalho depende do seu entendimento geral da peça, que se desenvolve progressivamente ao longo dos ensaios...

ARRANCAR AS ERVAS DANINHAS

Há no texto que acabámos de abordar uma armadilha que descobrimos durante os ensaios. Consiste em considerarmos que se trata de uma passagem triste porque a música das frases tem aparentemente o tom de uma marcha fúnebre, porque tudo um dia vai dissolver-se. "Não deixará um rastro de bruma porque somos feitos desta matéria trágica de que os sonhos são feitos e a nossa vida breve está pelo sono rodeada." Esta passagem é tão sedutora que ouvi muitos actores a interpretá-la de um modo depressivo. Ora, no contexto da relação entre Próspero e Fernando essa passagem significa simplesmente que tudo vai desaparecer mas que não devemos chorar por isso.

O papel do encenador não consiste em dizer-lhe como representar mas em criar um espaço vazio onde os obstáculos serão limpos. Terá que fazer o trabalho do jardineiro, arrancar as ervas daninhas para que o actor possa, semanas a fio, continuar a encontrar as ligações subterrâneas entre essa passagem e o início, o meio e o fim da peça. Até ao momento em que um belo dia, com o público, vier a descobrir de facto por que diz isso. Toda a gente ficará então convencida porque o ritmo estará certo, a forma estará certa do mesmo modo e não terá nada a ver com o que teríamos vaticinado numa mera análise à mesa. Esse trabalho à mesa não deve passar de um instrumento que limpa o terreno para esse outro instrumento que é a intuição. Limpeza, no entanto, indispensável se quisermos evitar que o actor se aventure às cegas, apagando as matizes e ocultando o seu verdadeiro significado.

UMA TÉCNICA AO SERVIÇO DO VIVO

Observai que Shakespeare, depois de ter escrito tudo isso, conduz o espectador a uma vida normal. Depois da frase fortíssima "a nossa vida breve está pelo sono rodeada", acrescenta "Senhor, estou inquieto". Logo a seguir, regressa à vida vulgar por uma nova alteração de tom. Isto permite-nos voltar à reflexão a propósito da diferença entre amador e profissional. Um amador, sem dúvida, poderia compreender todos estes elementos mas ao tentar acompanhá-los encontrar-se-ia na situação de um violinista obrigado a acompanhar mudanças ultra-rápidas, sem ter a destreza necessária.

Com efeito, isso exige, para o acompanhar interiormente, nessa zona onde a imaginação do actor e a sua criatividade têm a ver com a voz e com o corpo, uma extraordinária maleabilidade e uma mobilidade que nem toda a gente possui. É em grande parte o resultado de um trabalho técnico, mas de uma técnica que opera para que tudo pareça vivo, fresco, disponível, pronto para se colocar ao serviço de uma intenção. Ao contrário do cantor a quem pedimos para fazer com a sua voz, que é um instrumento aleatório, uma coisa precisa, o trabalho do actor implica dispor de meios que são impossíveis de precisar, de codificar, mas que podem ser estimulados por essa ampla gama de tentativas de que abordámos alguns aspectos.

Gostaria de voltar ao "teatro sagrado". Evocou experiências que consistiam em comunicar a maior emoção possível com o mínimo de meios possível. Pode falar-nos disso?

O PORMENOR E A QUALIDADE

Referimo-nos a isso naquela pequena tentativa que fizemos há momentos para atingir a sensibilidade mais delicada com o menor movimento da mão. É muito interessante verificar como o menor gesto pode ser vazio ou cheio, exactamente como uma frase. Podemos dizer "Bom dia" a alguém sem dizer nem "bom" nem "dia", e mesmo sem nos dirigirmos à pessoa. Podemos apertar uma mão de maneira automática ou com sinceridade... Temos travado a propósito deste tema, nas nossas viagens, grandes discussões com antropólogos. Para eles, a diferença entre o gesto de apertar a mão e o de saudar à maneira indiana, com as mãos juntas, é uma diferença "cultural". Do ponto de vista do actor, esse facto não tem nenhuma importância. Sabemos que é possível ser igualmente hipócrita, ou sincero, com um ou outro gesto. Podemos estar perfeitamente informados sobre a qualidade de um gesto, mesmo que não pertença à nossa cultura.

O actor deve saber, qualquer que seja o gesto, que pode conscientemente deixá-lo encher-se de uma significação autêntica.

A qualidade reside no pormenor. A presença de um actor, o que dá qualidade à sua escuta, ao seu olhar, é uma coisa em parte misteriosa, mas só em parte, o que não acontece totalmente fora da sua capacidade consciente e voluntária. Pode descobrir essa presença a partir de um determinado silêncio nele mesmo. Aquilo a que podemos chamar "teatro sagrado", o invisível, parte desse silêncio, com base no qual é possível inventar todas as espécies de gestos. Neste caso, mesmo um esquimó compreenderá se um gesto indiano, ou africano, é um gesto de acolhimento ou de agressividade. Podemos informar qualquer gesto ou qualquer som desta maneira ou não o fazer. É tudo uma questão de pormenor! De qualidade!

Respondi às perguntas desta manhã?

Eis-vos silenciosos...

Nas corridas de touros sabemos que o trabalho do matador consiste no longo processo que culmina no momento exacto em que ele olha o touro, imóvel. Como não queremos ir mais longe, até à estocada final, podemos ficar por aqui.

Em silêncio.

(Aplausos.)